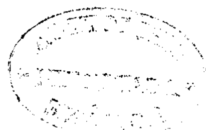
E. LOVINESCU

ISTORIA LITERATURII ROMÂNE CONTEMPORANE





VI

MUTAȚIA VALORILOR ESTETICE

— CONCLUZII —

Tip. «Cartea de Aur», Smârdan, 4.



PREFAŢĂ

Deşi volumul de faţă, al VI, asupra **„Mutaţiei valorilor estetice"** *formează concluzia întregei* **Istorii a literaturii române contemporane**, *— din condiţii de lucru dictate de împrejurări, apare înaintea volumului V consacrat* **Evoluţiei poeziei dramatice,** *care nu va întârzia şi el să vadă lumina.*

Oct. 1929.

E. L.



I

1. Imposibilitatea unei estetice ştiinţifice şi posibilitatea unei istorii a esteticei. 2. Limitarea esteticului prin rasă.

1. Caşi în precedentele volume ale acestei lucrări sau ale *Istoriei civilizaţiei române moderne*, vom începe prin concluzie: nu un tratat de estetică oferim cititorului şi, pentru a nu i-l oferi, nepunându-ne la adăpostul prezentării unei simple istorii literare limitată la o epocă determinată, de un caracter empiric şi fără nevoia unei expuneri teoretice, ne ocolind, aşadar, dificultatea ci, dimpotrivă, înfruntând-o, plecăm de la premiza categorică, masivă a neputinţei principiale a formulării unei doctrine estetice pe baze strict ştiinţifice. Anatole France afirma că, numai după constituirea biologiei ca ştiinţă, adică după vre'o câteva milioane de ani, şi apoi a sociologiei, adică după alte câteva sute de veacuri, va veni şi rândul ştiinţifizării esteticei. Fără să scrutăm ploaia căzătoare a veacurilor în posibilităţile lor, înscriem, cinstit, pe această pagină liminară inactualitatea chestiunii; de nu pornim la alcătu-

irea unei estetice ştiinţifice, n'o facem, deci, din inoportunitatea ei în economia lucrării, ci din imposibilitatea formulării. Cum, dealtfel, în linie generală, acest punct de vedere a fost expus incidental în diferitele volume ale lucrării de faţă, nu ne rămâne decât să-l verificăm, nu prin teorii de metafizică estetică, ci pragmatic prin exemplificări. Esteticul nu e, anume, o noţiune universală uniform valabilă ci numai expresia unei plăceri variabile, individuale; pe când proprietăţile triunghiului, de pildă, sunt egale pentru toţi, cele ale frumosului exprimă numai formula estetică a individului ce-l percepe. Ca o primă consecinţă a acestei constatări, cu toate încercările făcute, estetica ştiinţifică a frumosului privit în universalitatea lui e cu neputinţă, în timp ce o istorie a esteticei, adică a variaţiilor sentimentului estetic, este nu numai cu putinţă, dar şi singura cale indicată pentru a percepe, pe cale intelectuală de altfel, diferitele forme în care s'a realizat. Numeroase şi, în definitiv, după cum vom vedea, şi individuale, —în mod esenţial, larg, variaţiile sunt, totuşi, determinate, cu deosebire, de doi mari factori: de rasă şi de timp.

2. Formă a unei culturi, a unei civilizaţii, conceptul estetic intră în categoria tuturor creaţiilor spirituale ale unei rase; el se afirmă într'un fel

la indoeuropeni şi în altul la semiţi şi, pentru a veni mai aproape, într'un fel la Asirieni şi în altul la Egipteni, într'un fel la Greci şi în altul la Romani. Fără a adera la teoria hegeliană a culturilor ciclice izolate, impenetrabile, ci recunoscând, dimpotrivă, o interpenetraţie şi o fecundare reciprocă între popoare, nu-i mai puţin adevărat că nu putem trece peste elementul primordial al rasei. Intr'o astfel de concepţie teoria imitaţiei nu se desvoltă în dauna factorului etnic; în dosul ideologiei *Istoriei civilizaţiei române moderne* rasa rămâne, ca un factor indestructibil deşi nu şi impenetrabil. Cu toate că puterea de invenţie e limitată, pe când cea de invenţie este nelimitată, imitaţia nu devine, totuş eficace de cât pe măsura adaptării ei la datele etnice. Caracterul de „unicitate" a civilizaţiei unui popor nu porneşte, prin urmare, numai din capacitatea lui de invenţie ci, mai ales, din capacitatea de adaptare. Civilizaţia omenirii nu se desvoltă în cercuri închise, izolate, prin elaboraţia unor formule strict originale ci din împrumuturi, din transformări succesive prin adaptare la temperamentul etnic, constituind, astfel, adevărate puncte de plecare pentru o evoluţie indefinită. Cu toată superioritatea ei indiscutabilă, arta greacă, de pildă, nu e o creaţie spontană sau numai originală a geniului elenic, ci, dimpotrivă, elaborarea anevoioasă, îndelungă, a artei orien-

tale. Obiectele găsite în tezaurul de la Micene, ce se pot vedea astăzi în micul muzeu de pe Acropolea Atenei, vestigii ale civilizaţiei din veacul XII, au un caracter pur oriental; după şase veacuri, Apolon de la Tenea şi cel de la Orchomene păstrează încă rigiditatea statuelor egiptene; cu alte cuvinte, geniul elenic nu ştiuse să adapteze încă arta orientală într'o nouă formulă originală; abia peste un veac, prin Fidias şi sculptorii următori, arta greacă se emancipează de sub influenţa orientală pentru a-şi căpăta o individualitate. Punând stăpânirea în veacul al VII d. Chr. pe ţărmul sudic al bazinului mediteranian, din inima Asiei şi până în Spania, Arabii au adoptat integral arhitectura bizantină în toate moscheele lor vizibilă şi azi în moscheia lui Omar din Ierusalim sau a lui Amru din Cairo; în şapte veacuri această arhitectură a fost însă atât de prelucrată şi de adaptată de instinctul creator al rasei încât între moscheia lui Amru din 742 şi cea a lui Kait-Bey din 1468 nu mai e nici o asemănare. Unele civilizaţii ne având timpul necesar de a se desvolta, asimilând în creaţii originale elementele împrumutate, le lasă într'o formă nedesăvârşită. Gustave Le Bon citează [1]), de pildă, cazul Perşilor, care n'au avut răgazul

1) Gustave Le Bon, *Le Lois psychologiques de l'évolution des peuples*, p. 100.

necesar să elaboreze formele de artă împrumutate de la Egipteni şi Babiloneni, deşi colona persopolitană bicefală e un indiciu suficient de putinţa lor de a adapta original.

Din aceste exemple tragem concluzia că rasa există ca o forţă indiscutabilă, cu o putere de creaţie tot atât de neîndoioasă, deşi mult mai redusă de cât se crede, dar, în schimb, cu o forţă de asimilare, de adaptare nemăsurată; în rău sau în bine, ea transformă tot ce absoarbe în creaţii proprii, originale, declasate sau caricaturale, cum se întâmplă la rasele inferioare (arta egipteană, de pildă, a degenerat în mâinele Etiopenilor cuceritori ai Egiptului), sau evoluate, înbunătăţite prin contribuţii personale. Universalitatea esteticului este, chiar dela început, limitată de factorul rasei, căci, din cele expuse mai sus, vedem că mărginirea capacităţii de invenţie a raselor nu le exclude de loc unicitatea sufletească şi, deci, posibilitatea de a-şi elabora o civilizaţie proprie. Avem, prinurmare, o artă asiriană, egipteană, greacă sau romană, reprezentând, cu toate interpenetraţiile posibile, expresii originale şi unice, de care, concepută ca o istorie şi nu ca o ştiinţă generalizatoare, estetica trebue să se ocupe, privindu-le în succesiunea timpului, studiindu-le comparativ în progresele realizate, clasificându-le chiar, ca şi cum existenţa unui tip estetic definitiv ar fi un fapt cert — iluzie pro-

vocată de o serie de consideraţii empirice dar nu şi îndreptăţită prin prezenţa unui criteriu obiectiv. Deşi vor să pară ştiinţifice, clasificările manualelor de estetică pornesc, în realitate, de la forma ultimă a conceptului frumosului, stabilită printr'o serie de eliminări raţionale sau arbitrare, dar în continuă evoluţie şi variabilă nu numai de la popor la popor, adică de la civilizaţie la civilizaţie, ci şi de la epocă la epocă, — prin intervenţia în mutaţia valorilor estetice a factorului timpului, de care trebue să ţinem seama.

II

1. Limitarea esteticului prin factorul timpului. 2. Spiritul veacului. 3. Unde se manifestă azi spiritul veacului? 4. Caracterul de unicitate a acestui spirit al veacului.

1. Conceptul estetic este nu numai produsul capacităţii estetice a unei rase ci şi al unei epoce; factorul timpului intervine cu o acţiune, a cărei forţă creşte în decursul istoriei, până a deveni, în zilele noastre, precumpănitoare. Am numit, după cum se ştie, sincronism acţiunea uniformizantă a timpului în elaboraţiile spiritului omenesc şi am făcut din el cheia de boltă a explicării formaţiei civilizaţiei române. Cuvântul a avut o oarecare repercuţiune în publicistica noastră: unii i-au contestat valabilitatea, iar alţii i-au contestat originalitatea. Asupra valabilităţii vom reveni pe scurt; în ceeace priveşte originalitatea, ar fi greu de presupus că nimeni n'a semnalat până acum legătura dintre fenomenele culturale prin acţiunea uniformă a timpului ce le-a produs. Raportul e prea evident; rămânea numai precizarea lui la totalitatea fenomenelor civilizaţiei noastre. In do-

meniul excluziv al acestei aplicări ar fi trebuit pusă discuţia asupra „originalităţii".

Sincronismul înseamnă, după cum am spus, acţiunea uniformizatoare a timpului asupra vieţii sociale şi culturale a diferitelor popoare legate între dânsele printr'o interdependenţă materială şi morală. Există, cu alte cuvinte, un spirit al veacului sau ceeace numia Tacit un *saeculum*, adică o totalitate de condiţii configuratoare a vieţii omenirii. Spiritul evului mediu, de pildă, se manifestă sub două forme: credinţa religioasă care-i determină întreaga activitate sufletească (literatura, arta, filozofia etc.) şi provoacă în domeniul politic cruciadele, adică expansiunea occidentului spre orient; iar, pe dealtă parte, în domeniul social, forma specifică a feudalităţii, de origine germanică sau nu, în orice caz expresie a individualismului social, după cum stilul ogival este o expresie a misticismului.

Renaşterea reacţionează împotriva spiritului creştin prin reînvierea spiritului antic, cu manifestări mai caracteristice în domeniul artei şi al cugetării filozofice. Reforma reprezintă aceiaşi emancipare a popoarelor septentrionale, mai ales în domeniul religios şi naţional, de sub tirania universalităţii bisericii catolice; absolutismul regal şi tradiţionalismul artistic domină

întregul veac al XVII; între 1740—1789 spiritul veacului se caracterizează printr'o reacţiune a criticei filozofilor raţionalişti împotriva tradiţiei sub toate formele ei, în stat, biserică, filozofie, economie politică, educaţie etc. Revoluţia franceză ne-a adus, în sfârşit, principiul suveranităţii naţionale, al libertăţii individuale, al libertăţii religioase, al libertăţii presei şi cuvântului, principiul egalităţii legale, fiscale şi politice dela temelia tuturor democraţiilor contemporane şi, ca o urmare firească, principiul naţionalităţilor ce ne configurează veacul. „Imprimând caracterul general şi organic al instituţiilor din diferite epoci — încheiam în *Istoria civilizaţiei române moderne*[1]), spiritul timpului e, aşa dar, firul conducător al istoriei în controversele faptelor. Prezent pretutindeni, el se desvoltă, totuşi, în unele ţări mai intens: la Roma şi la Atena în antichitate; la Germani în timpul evului-mediu; în Italia în epoca Renaşterii; în Franţa în veacul XVII şi sfârşitul veacului XVIII".—

3. La întrebarea unde se desvoltă acum cu mai multă intensitate spiritul veacului, nu ne punem la adăpostul lipsei de perspectivă în judecarea fenomenelor contemporane, legitimă de altfel, ci răs-

1) E. Lovinescu, *Ist. civil. rom. mod.* III, p. 38.

pundem cu fermitate: pretutindeni. Spiritul veacului se făureşte şi se consolidează azi prin facilitatea de legături şi de penetraţie între popoare, care n'a fost totdeauna identică, ci a evoluat cu însuşi mersul civilizaţiei omeneşti; dacă el a existat cu caractere evidente în timpul evului mediu, când mijloacele de comunicaţie erau atât de reduse, se înţelege dela sine că există şi azi; rapiditatea fulgerătoare, instantaneitatea am putea spune, de propagare a tuturor fenomenelor culturale în întreaga omenire civilizată a început să nimicească caracterul de determinare în spaţiu al spiritului veacului. Nu e vorba numai de mijloacele de comunicaţie atât de uşoare azi, de emigraţiile paşnice care depăşesc în câţiva ani (din Anglia au emigrat între 1815—1888 un număr de 12.481.708 de indivizi şi din Germania între 1820—1889 alţi 5.300.000 de indivizi) migraţiile de sute de ani ale popoarelor barbare, a Goţilor, Hunilor, Tatarilor etc., etc., ci e vorba de difuziunea cărţii, a telefoniei, telegrafiei şi acum în urmă a radiofoniei, care, pe o simplă antenă, aduce instantaneu toate svonurile civilizaţiei lumii, aşa că orice fenomen artistic sau orice informaţie ştiinţifică e înregistrată chiar în momentul producerii sale. Cu intensificarea mijloacelor de interpenetraţie, caracterul local al tuturor fenomenelor spirituale tinde să dispară. Prin internaţionalizarea curentelor, prin fuziunea

concepţiilor şi credinţelor ce stau îndărătul oricărei manifestări artistice, spiritul de uniformizare progresează atât de mult încât a făcut pe unii cugetători să prevadă posibilitatea dispariţiei, prin lipsă de conţinut original, a formelor de artă naţională. Apărută în bazinul Senei, i-a trebuit arhitecturii ogivale vre-o 60 de ani (1180 — 1240) pentru a acoperi mai întâi domeniul regal (catedralele dela Paris, Beauvais, Chartres, Reims, Bourges, etc.) şi apoi pentru a se propaga la nord şi la est, în bisericile Flandrei, în sfârşit, în Germania (Catedrala din Colonia e începută la 1238), în Anglia (la Cantorbery sau Lincoln), în Suedia (Upsala), în Spania (Burgos), Praga, Milan şi până în Ungaria, difuziune propagată prin acţiunea personală a arhitecţilor francezi Guillaume din Sens, Philippe de Bonaventure şi atâţia alţii. Cu mijloacele de răspândire de astăzi nu mai e nevoe de un veac, pentru ca orice formulă de artă să se împrăştie în întreaga lume civilizată ci numai de câteva luni. Expresionismul, dadaismul, cubismul sau constructivismul, de pildă, s'au răspândit aproape simultan în toate ţările, stabilind între ele o adevărată masonerie artistică. In faza noastră acută de interpenetraţie culturală a tuturor popoarelor civilizate este greu de stabilit locul anume unde se făureşte „spiritul veacului“: expresionismul a venit din Germania, futurismul din Italia, dada-

ismul a pornit dintr'o cafenea din Zurich dela un poet evreu-român, cubismul dela Paris, etc., şi s'au răspândit apoi pretutindeni în mod simultan, fără, de altfel, ca difuziunea să implice şi valabilitatea, pe care le-o va dovedi numai vitalitatea, căci, oricât s'ar încăpăţina să mai trăiască în publicaţii apărute în fundul provinciei româneşti, multe forme au şi dispărut în occident.

Dacă civilizaţiile vechi, ca civilizaţia egipteană, asiriană sau chiar greacă, puteau să pară cercetătorilor cercuri închise, deşi, în realitate, interpenetraţia există şi atunci, civilizaţiile contemporane sunt mai puternic dominate de imperativul timpului decât de cel al rasei. Grecilor le-au trebuit şapte veacuri pentru a elabora într'o formulă originală arta orientală; Arabilor le-au trebuit tot atâtea veacuri pentru naţionalizarea arhitecturii bizantine. Şi, fiindcă am arătat că Perşii n'au avut timpul să asimileze şi să adapteze original formele de artă împrumutate dela Egipteni şi Babiloneni, ne simţim obligaţi să amintim [1]) că, după zece veacuri, sub Sasanizi, aceiaşi Perşi au reuşit, totuşi, să-şi creeze o arhitectură nouă şi originală prin combinaţia artei arabe şi a vechei arhitecturi a Achemenizilor,

1) Gustave Le Bon, *Lois psychologiques de l'évolution des peuples*, p. 100.

modificată prin amestecul cu arta elenizantă a Arsacizilor, — formă de artă originală, pe care aveau să o împrumute apoi Mongolii şi să o transporte, modificând'o, în India. Astăzi însă nu numai împrumuturile se fac mai repede, dar chiar şi asimilările, deşi, probabil, nu şi atât de profund. Căci, încă odată, din intensificarea interpenetraţiei nu trebue să tragem concluzia anulării factorului rasei, întrucât imitaţia simplă fără asimilare nu reprezintă o valoare pozitivă şi, după o scurtă fază de imitaţie integrală, acritică totul se adaptează, instinctiv, fără teorii şi dezolare, temperamentului etnic în forme, care, de n'au meritul originalităţii desăvârşite, constitue, totuşi, unul din modurile obişnuite ale originalităţii.

4. In concluzie, departe de a fi absolut, invariabil şi universal, în mutabilitatea lui, conceptul estetic este limitat în linie generală prin acţiunea rasei şi a epocei, având forme variate şi succesive după rasele ce l'au creat şi după epocele ce l'au determinat; el nu se prezintă separat şi arbitrar, ci e implicat şi interferat de o mulţime de alţi factori ideologici sau chiar economici, care fac la un loc un tot caracteristic, un stil, un *saeculum*. Dar, din moment ce nu mai este expresia rasei noastre şi mai ales a epocei

noastre, un astfel de concept estetic constitue, după cum vom vedea, o formulă ermetică, impenetrabilă pe calea intuiţiei estetice, pe calea sensibilităţii, ci numai prin studiu, pe cale intelectuală.

III

1. Esteticul e limitat şi prin percepţia individuală: motivele pentru a nu ţine seama de această limitare. 2. Limitarea prin variaţiile stărilor de conştiinţă: motivele pentru a nu ţine seama de ea. 3. Rezumat.

1. In afară de consideraţiile de mai sus, plăcerea estetică mai variază nu numai de la rasă la rasă, de la epocă la epocă, ci şi de la individ la individ, în sânul aceluiaş popor şi al aceleiaşi epoci. Pe când adevărurile matematice, de pildă, sunt valabile pentru toţi, având un caracter obiectiv şi o realitate în afară de conştiinţa noastră, conceptul frumosului este o creaţie individuală pe măsura capacităţi estetice a fiecăruia. Estetica se pulverizează, aşa dar, în principiu în tot atâtea estetice câţi indivizi sunt: punct extrem al unui relativism împotriva căruia orice argumentare rămâne inoperantă. De oarece nimic nu poate delimita teoretic calitatea morală a acţiunilor omeneşti, privit *in abstracto*, şi eticul se află, dealtfel, în aceaşi situaţie ca şi esteticul, dar, funcţie socială, singură morala putând face

posibilă viaţa în comun, în practică, el este strict definit prin interesul social. Intrucât a nu vinde, a nu fura, a nu minţi sunt postulatele orcărei convieţuiri, imperativul etic devine categoric pentru toate societăţile omeneşti. Iată de ce, pentru a'şi găsi un punct de razim necesar certitudinii, nemărturisit sau pe faţă, unii critici evadează din domeniul instabil al esteticului pentru a practica critica de pe terenul mai solid al eticei, judecând operele de artă după valoarea lor morală. Creaţiune inutilă a spiritului omenesc, frumosul n'a ajuns încă un imperativ al existenţei sociale, ci e lăsat în voia precepţiei individuale. Deşi termenul ultim dar logic al problemei estetice stă în pulverizarea valorilor estetice după capacitatea de precepţie a indivizilor, în desvoltările de faţă nu ne vom pune, totuşi, pe acest teren din consideraţie că nu ne interesează particularul ci numai generalul. Pe deasupra esteticei individuale se desprinde estetica unei societăţi date. Precizările sunt, negreşit, şi aici anevoioase. Ce înseamnă, de pildă, o societate? O societate în înţelesul burghez al cuvântului, de avere, de situaţie, de naştere, sau chiar de cultură formează oare, de la sine, o „societate", al cărei primat estetic trebue recunoscut? O astfel de preocupare există şi poate interesa studiul formelor estetice ale stratelor sociale, dar numai atât, căci din lipsa de disociere a

unor valori neechivalente reiese confuzii ce viciază situaţia literaturii în mijlocul societăţii, în care se desvoltă. Am mai amintit şi altă dată pretenţiile aşa zisei societăţi culte faţă de literatură şi, mai ales, faţă de poezie, pe care nu vrea să o recunoască sub cuvântul că n'o pricepe, neadmiţând, implicit, posibilitatea formelor de artă dincolo de percepţia ei estetică. Pretenţia vine dintr'o neînţelegere: oricât de cultă şi aptă ar fi în alte direcţii chiar intelectuale, aşa zisa societate bună nu numai că nu poate dicta talentelor creatoare de forme noi, dar nici nu e totdeauna în stare să le guste; a fi bun matematician nu acordă, principial, nici o capacitate estetică, după cum a avea o sensibilitate poetică nu acordă vreo competinţă matematică. Creat de fiecare individ prin propriile sale mijloace, frumosul nu trebue investit cu caracterul de universalitate; pulverizat într'o gamă de nuanţe dictate de capacitatea estetică şi nu de vreo competinţă profesională, el e în funcţie mai întâi de o dispoziţie înăscută, de gust, susceptibilă de a evolua, de a creşte, de a se rafina prin lungul exerciţiu al unei educaţii strict estetice în diferitele ramuri ale artei, căci, aprioric, nici muzicantul nu are o competinţă în pictură, nici pictorul în poezie. In concluzie, aşa dar, arta nu e o funcţie a aşazisei societăţi bune, care nu se poate prevala în aprecieri de criteriul ire-

futabil al faptului că nu înţelege cutare formă nouă: de n'o înţelege încă, o va înţelege probabil, căci, fie educabilitatea ei reală, fie snobismul ei şi mai real o va face să admire mâne ceiace dispreţueşte sau contestă azi; această „societate bună" nu e menită să dea directive estetice, ci, esenţial plastică, rolul ei e să le primească. Arta este o funcţie a creatorilor de artă şi se adresează la început unui strict nucleu de oameni capabili să o guste şi să o urmărească cu simpatie în evoluţia ei. Numai cu timpul cercul înţelegerii „simpatice" se lărgeşte pentru că în curând formula nouă, revoluţionară, să devină expresia unei societăţi. onorate cu ea. Nu publicul formează gustul estetic al artiştilor, ci artiştii formează, modelează publicul. Pentru a reveni acum la chestiunea de unde am pornit, adică la valoarea individuală a frumosului, deşi recunoaştem exactitatea faptului, conchidem că nu ne interesează în nici un fel sentimentul estetic al unui public sau individ nespecializat artistic ci numai cel al artiştilor ce-l realizează într'o artă anumită şi al nucleului limitat la început de oameni ce-l împărtăşesc, şi apoi al societăţii mai largi care-l adoptă, constituind astfel formula estetică a unei generaţii, a unei epoci, a unei civilizaţii.

2. De urmărim şi mai de aproape procesul de

pulverizare a sentimentului estetic, vedem că se continuă nu numai la indivizi ci şi în conştiinţa aceluiaşi individ după momente. O operă de artă ne poate place mai mult azi şi mai puţin mâne; o carte mai mult la o primă lectură de cât la a doua sau invers; într'o astfel de variabilitate, intervine de cele mai multe ori dispoziţia momentului în nici o legătură cu obiectul estetic; dar, în afară de acest element arbitrar, variaţiile pot fi dictate şi de evoluţia normală a gustului estetic al individului, evoluţie determinată de experienţă, de exerciţiul continuu, de vârstă, căci una admirăm la tinereţe şi alta la bătrâneţe. E de prisos să amintim că fiecare din noi e un adevărat columbariu de admiraţii defuncte şi că aproape singurul mijloc de a ni-le păstra e de a nu mai reveni asupra lor, căci, de îndată ce ne apropiem şi le punem în contact cu aerul viu, se scutură în cenuşe. Experienţa e la îndemâna oricui şi intră în ritmul cotidian al vieţii noastre sufleteşti; ea nu e, de altfel, imputabilă numai simplului cititor ce nu trece dincolo de sensaţie, ci şi criticului experimentat deprins să şi-o analizeze şi s'o raţionalizeze. Aparenţa unei continuităţi şi în admiraţie ca şi în revulsiune estetică se datoreşte numai faptului că de cele mai multe ori nu mai revenim asupra trecutului şi nu ne revizuim, astfel, tabela valorilor noastre estetice. Şi în cazul acestei descompuneri, care nu se opreşte numai la

individ ci la infinitatea stărilor lui de conştiinţă, răspundem ca mai sus. După cum istoria politică nu se ocupă de indivizi în parte, de convingerile lor politice sau, după cum istoria economică nu se ocupă de averea fiecărui individ în parte, ci de luptele partidelor politice considerate în ideologia lor sau de fluctuaţiile avuţiei publice, tot aşa istoria esteticei, — singura pe care o credem posibilă — nu se ocupă cu variaţiile individuale ale sentimentului estetic, determinate de cauze momentane şi arbitrare, ci numai cu expresia generală a unei epoci, a unei civilizaţii.

3. Pentru a ne rezuma chiar de la acest prim contact cu cititorul, conchidem că, ne existând un frumos invariabil, uniform aplicabil tuturor conştiinţilor, nu poate exista nici o estetică ştiinţifică pe baza studiului generalului, al universalului. Creaţie a spiritului omenesc, fără existenţă obiectivă, frumosul se realizează în percepţia individului, aşa că, de nu poate fi determinat ştiinţific, într'o imobilitate absentă, poate fi, totuşi, studiat istoric în mobilitatea lui, adică în seria de formule, expresii tangibile ale unor idealuri estetice, condiţionate de cei doi factori esenţiali, rasa şi timpul. Că, indiferent de concept, plăcerea estetică se descompune într'un număr nemărginit de variaţii, după individ şi în individ după stări de conştiinţă succesive, faptul nu priveşte istoria esteticei, întrucât ea nu înregistrează de cât evoluţia conceptului estetic al diverselor civilizaţii şi nu pulverizarea lui în numărul nemărginit al indivizilor.

IV

1. Conexiunea fenomenului estetic cu toţi ceilalţi factori spirituali ai unei epoce: evul mediu. 2. Un alt exemplu: Descartes şi clasicismul francez.

1. Formula estetică a unei civilizaţii nu trebue privită ca ceva de sine stătător, în nici o legătură cu celelalte forme ale acelei civilizaţii; dimpotrivă, ea nu e decât un aspect în strânsă dependenţă cu celelalte aspecte, de natură religioasă, filozofică, politică şi chiar economică sau, mai ales, economică, după cum pretinde materialismul istoric. Conexiunea e prea evidentă pentru a mai necesita desvoltări. Creaţii ale aceloraşi oameni ce trăesc sub imperativul aceloraşi condiţii istorice, toate formele culturii sunt legate între dânsele printr'o strânsă interdependenţă. Astfel, pentru a relua exemplul din primul capitol, întreaga civilizaţie a evului mediu e dominată de caracterul religios al epocii, iar sensul evoluţiei stă în emancipare prin laicizarea artelor, a ştiinţilor, a filozofiei, etc. Ţinând seamă de misticismul creştin ca element configurator al vieţii

spirituale şi de feudalism ca element configurator al vieţii sociale, putem deduce toate formele civilizaţiei medievale, în care intră şi formele de artă. In Franţa, de pildă, întreaga activitate literară dintre veacul V—XI — poezie sub formă de imnuri, anale, cronici, biografii — se exprimă în latineşte şi e opera călugărilor; după veacul XI, în momentul înfloririi feudalismului începe să se desvolte şi poezia laică scrisă în „romană" (de unde şi origina cuvântului „roman") sub forma aşa numitelor *chansons de gestes*, îmbibate de suflul feudalităţii şi al misticismului creştin, ca, de pildă, ciclul lui Arthur, plin de lupte cu giganţi, balauri, vrăjitori, pentru cucerirea Sfântului Graal, potirul cu sângele lui Christos; dacă poezia eroică şi religioasă, de caracter mai mult germanic, se manifestă în nord, poezia lirică, galantă, cavalerească se desvoltă în sudul apropiat de civilizaţia mediteraniană. Numai când feudalitatea declină, suflul epic se potoleşte şi el, înlocuit fiind cu spiritul satiric al poeziei burgheze. Teatrul la început este un element al cultului religios; subiectele sunt luate din viaţa lui Christos şi a sfinţilor, iar scopul reprezentaţiilor fiind iniţiarea religioasă a credincioşilor, scena e oferită chiar de biserică şi, când biserica se refuză spectacolelor, se institue în multe oraşe confreriile „Pasiunii", adică asociaţii de lucrători şi de burghezi, destinate organizării

spectacolelor. Cuvântul Sfântului Thomas din Aquino din secolul XIII că „filozofia e servitoarea teologiei" domină întreaga formaţie intelectuală a evului mediu; la adăpostul unui Aristot rău înţeles, devenit instrument de servitudine intelectuală, filozofia ia deci un caracter pur dialectic şi scolastic; marea ceartă a evului mediu se dă în jurul *nominalismului* şi al *realismului* şi, când Bérenger susţine în 1050 că prezenţa lui Christos în cuminecătură e *nominală*, şapte concilii, condamnându-l, abia reuşesc să-i impună tăcere. „Inteligenţa, proclama Sfântul Anselm, trebue să se supună autorităţii, când nu se înţelege cu ea". In astronomie, deşi Aristarc din Samos susţinuse, cu trei secole înainte de Christos, rotaţia pământului în jurul soarelui, sub influenţa teologiei, eroarea lui Ptolomeu se menţine ca doctrină oficială în tot timpul evului mediu. Cei dintâi artişti, sculptori şi pictori, sunt tot călugări; basilicele romane, cu rol de hale, de burse şi de judecătorii, servesc ca punct de plecare al creaţiei bisericilor creştine, cu adausul galeriilor transversale, al „transeptelor" menite să dea edificiului forma crucii; cu desvoltări şi amplificări, avem, astfel, în veacul X arhitectura „romană" de caracter pur monacal; numai când direcţia artistică trece dela mănăstiri la şcolile fundate de oraşe, în veacul XII, devenind laică, apare şi arhitectura ogivală sau gotică, aplicată,

fireşte, la început tot la biserici, dar apoi, odată cu consolidarea feudalităţii, şi la castelele feudale şi la primării. Creaţia acestei arhitecturi poate fi privită ca cea mai originală „invenţie" a întregului ev mediu, arhitectură de proporţii vaste (Partenonul are o suprafaţă de 400 de metri patraţi, pe când suprafaţa catedralei din Amiens e de 7000!), aspirând spre înălţime, spre cer, într'un elan mistic, cu o masivitate spiritualizată, totuşi, printr'o ornamentaţie de dantelă, prin coloane subţiri, prin săgeţi avântate, forţă stăpânită în graţie[1]). O astfel de arhitectură uriaşe, nu numai că a ieşit dintr'o profundă religiozitate, dar n'ar fi fost posibilă fără o viaţă religioasă organizată, în care, pe deoparte, biserica bogată, dispunea de corvada servilor, iar, pe dealta, sentimentul religios însufleţia pe lucrătorii liberi, amestecaţi cu prelaţi, seniori, dame nobile, toţi lucrând în ritmul cântecelor religioase. Cât despre bani, ei erau strânşi din toate unghiurile lumii de călugării purtători de relicve. Sculptura începe şi ea prin a fi de natură religioasă, şi abia prin veacul XII şi XIII porneşte să se desprindă de hieratismul consfinţit de biserică; pictura este deasemeni religioasă; pe vitraliuri sau pe pânză, ea numai cu încetul se des-

---

1) Alfred Rambaud, *Histoire de la civilisation française*, I. passim.

face de subiectele creştine pentru a reprezenta şi alte subiecte profane; şi despre muzică s'ar putea spune acelaş lucru. Intr'un cuvânt, toate producţiile spirituale (filozofie, ştiinţă, etc.) pleacă din biserică şi, în ceeace priveşte artele, sunt închinate cultului.

2. Privind continuarea demonstraţiei conexiunii tuturor formelor spirituale în diferite civilizaţii şi epoci ca inutilă, ne mărginim numai la citarea unui alt exemplu, a legăturii dintre filozofia lui Descartes şi literatura clasică franceză. In teoria voinţii din *Traité des Passions* (1649), „la volonté est tellement libre qu'elle ne peut jamais être contrainte..., et ceux même qui ont les plus faibles âmes pourraient acquérir un empire très absolu sur les passions, si l'on employait assez d'industrie à les dresser et à les conduire", caşi în teoria lui asupra amorului, găsim însăşi formula eroismului cornelian [1]). Dacă în tratarea *„Pasiunilor"*, Descartes îşi reprezintă numai generaţia, — desminţită apoi de generaţia lui Racine, în *Discours de la méthode*, el reprezintă nu numai o generaţie ci întregul veac. Azi nu se mai poate studia clasicismul francez decât la lumina principiilor filozofiei carteziene, care pune în centrul lucrurilor raţiunea, ca unic mijloc al cunoaşterii,

1) Gustave Lanson, *Histoire de la litt. française*, p. 394.

înlăturând autoritatea, tradiţia sau revelaţia. Separaţia gândirii de materie, rolul principal acordat gândirii, după cum arată Lanson, nu puteau decât să întărească tendinţa clasicismului de a elimina natura din artă, studiind numai omul moral; universalitatea raţiunii convenia de asemeni spiritului clasic, care pune perfecţia artei în studiul generalului, al tipicului; caracterul demonstrativ şi logic al filozofiei carteziene convenia şi el formei oratorice a artei clasice. O astfel de filozofie nu putea să nu înăbuşe poezia lirică, după cum o recunoaşte însuşi Boileau spunând că Descartes „avait coupé la gorge à la poésie", — Boileau, a cărui *Artă poetică* nu e decât un *Discours de la méthode* rimat [1]). Căci ce înseamnă o teorie formulată în:

1) Tancrède de Visan în *L'attitude du lyrisme contemporain*, p. 445—446, se exprimă astfel despre această sterilizare a poeziei prin pretenţia clasicismului de a reduce totul la raţional şi la claritate logică: „Mettre ce précepte en pratique c'était se vouer aux idées générales et abstraites, à l'art statique et purement formel. Il est tant d'états de conscience — les plus précieux et les plus riches — qui se conçoivent mal. Tous les sentiments particuliers, les passions profondes, l'âme de la vie, ces sources vives du lyrisme demeurent toujours troubles et leur profondeur n'est point percée par les rayons de l'intelligence. Repousser ces élans intérieurs, c'est priver la poésie de toute originalité. Les accueillir, c'est se vouer à quelque obscurité peut-être, mais aussi à des formes plus expressives du beau".

decât recomandarea unei arte închinate ideilor generale şi abstracte cu eliminarea părţii celei mai profunde a subconştientului care, fără să se conceapă „clar", constitue izvorul cel mai autentic al lirismului contemporan ?

V

1. „Feţele unui veac", studiul d-lui Lucian Blaga. 2. „Filozofia stilului". 3. „Stil" şi „diferenţiere".

1. In această ordine de idei, şi pentru a veni la un exemplu mai apropiat, vom aminti că în eseul d-lui Lucian Blaga *„Feţele unui veac"*, cele patru perioade mai însemnate ale veacului trecut — romantismul, naturalismul, impresionismul şi postimpresionismul — sunt studiate fie care în parte tocmai prin spiritul ce le însufleţeşte, vizibil nu numai în artă ci în întregul fascicul al fenomenelor spirituale ale epocei. Romantismul se caracterizează, astfel, mai întâi prin „patosul mişcării", specific filozofiei lui Hegel, în care „idea" nu mai are imobilitatea „ideilor" platoniciene, ci e dinamică, transformându-se prin mişcare în contariul şi unindu-se cu dânsul spre a se realiza într'o formă superioară : e cunoscuta lege a tezei, antitezei şi sintezei de la baza întregei filozofii hegeliene, ca şi de la baza esteticei sale. „Patosul mişcării" este, de altfel, prezent şi în pictura şi în poezia romantică (spiritul aven-

turier) până chiar şi în ştiinţa timpului, de pildă, în teoria geologică a catastrofelor şi a creaţiilor repetate a lui Cuvier. O altă notă romantică e „pasiunea creatoare", adică credinţa în capacitatea nelimitată a puterii de creaţie a spiritului omenirii, vizibilă în construcţiile metafizicei germane, a căror punct de plecare este „eul" creator al lumii; tot atât de vizibilă şi în ştiinţile exacte ale epocei, ca în „principiul conservării energiei" al lui Robert Mayer, cu sisteme anticipate observaţiei şi experimentării; în teoria „atomilor" în chimie sau în cosmogonia lui Laplace etc; vizibilă şi în arta ce evadează din real şi se refugiază în imaginaţie; ca şi în teoriile sociale utopice ale lui Fourier, Proudhon, Owen etc. O altă caracteristică a romantismului „elementarul", adică tendinţa de a reda pasiunile primare, originare, sublimul forţelor naturale, se vede în Victor Hugo sau în Byron, în sistemele metafizice ale romanticilor, Fichte, Hegel sau Schopenhauer, care caută să reducă lumea la principiul elementar şi unificator etc.

După 1850 ritmul evoluţiei spirituale a omenirii se îndreaptă spre realitate, spre naturalism deci, caracterizat prin oroarea de metafizică, „destinul în pasivitale", studiul individualului etc., ce se pot găsi în literatura naturalistă ca şi în materialismul lui Vogt, Moleschott, Büchner etc.

în Darwin, în evoluţionismul lui Spencer, în socialismul lui Marx, în pictura lui Courbet etc.

Caracterele impresionismului apărut după 1880, impresionism, prin care lumea nu mai e considerată ca o alcătuire de atomi ci ca o sumă de „sensaţii" (culori, sunete, mirosuri etc), sunt vizibile nu numai în teoriile fizice lui Mach, ci şi în tablourile lui Manet, Monet, Renoir, în care consistenţa realităţii se disolvă în jocuri de lumină, în care materia dispare în sensaţie pură, după cum sunt vizibile şi în filozofia lui Bergson, în care nimic nu există ci totul devine, sau în muzica lui Debussy, fără organizare şi impalpabilă etc. Stilul nou, post-impresionismul sau expresionismul, caracterizat prin fuga de realitate, pe care în loc să o copieze o crează din nou, prin nevoia de sinteză, e vizibil şi în filozofia lui Nietzsche, în care omul trebue să se transceandă pentru a deveni superior, în pictura lui Van Gogh, la care natura se iluminează, trăieşte din nou în sufletul pictorului, în teatrul nou (Claudel, Werfel, Strindberg, Wedekind etc), ce se încearcă să ne dea numai esenţialul, în personagii potenţate până la ireal şi halucinaţie, în sculptura nouă a lui Arhipenko, Brâncuş, Barlach, abstractă, stilizată, vizionară, sau chiar în fizica lui Lorenz şi în relativismul lui Einstein, pornite din *arbitrar*...

2. In această operaţie de conexare a fenomenelor spirituale pentru a fi reduse apoi la un stil, lărgindu-şi câmpul investigaţiei sale culturale la tot trecutul omenirii, d. Lucian Blaga fixează în *Filozofia stilului*, valorile silistice la *individual, tipic*, şi *absolut*. Caracteristic popoarelor germane, în concepţia individualului orice lucru devine un centru dinamic valabil în toate domeniile omenescului, în ştiinţă, etică, metafizică, în organizaţie socială. Tipicul caracterizează mai ales civilizaţia vechilor Greci creatori a unui cosmos rotunjit, ai unui stat-tip mărginit, ai unei arte generale şi organice. In concepţia absolutului, individul e considerat ca un simplu mijloc al absolutului; sub formă *statică*, el caracterizează arta orientală, iar sub forma *dinamică* stilul evului mediu, prezent în colectivismul bisericei, în dogma metafizicii, în stilizarea supraindividuală, simbolică, în abstracţie în artă. Aceiaşi tendinţă spre absolut, o descoperă d. Blaga şi în arta ultimului sfert de veac, în expresionismul dominat de o pornire spre anonimat, spre dogmă, spre colectivismul spiritual, spre abstracţie şi stilizare lăuntrică, venită din setea de absolut.

Dacă reducerea stilurilor necesare la valoarea fundamentală a *individualului*, a *tipicului*, a *absolutului*, răspunde unei realităţi, caracterizarea stilului epocei noastre prin tendinţa spre absolut, tipic, anonimat, adică prin expresionism, care tinteşte să redea un lucru cu atâta putere încât „tensiunea interioară să-l transcendeze, tradând relaţiuni cu cosmicul, cu absolutul, cu ilimitatul", — această tendinţă, evidentă în anume manifestări spirituale, e departe de a avea un caracter de generalitate. Determinarea „stilului" epocelor nu este o operaţie contemporană ci are nevoie de o perspectivă mult mai mare pentru a putea fi valabilă.

3. In afară de primejdia de a ne „stiliza" veacul după propriul nostru „stil", privindu-ne, astfel, în oglinzile paralele ale timpului, mai e de făcut şi următoarea observaţie limitativă. Dacă „stilizarea" reprezintă o tendinţă legitimă a filozofiei culturii de a reduce masa imponderabilelor la anumite scheme simple şi rezumative, în critică, pentru a fi eficace, ea trebue să fie întovărăşită de corectivul necesar al *diferenţierii*. Menirea filozofului e de a lega toate manifestările spirituale ale unui „veac" în câteva note comune; plecând dela această stilizare odată stabilită sau numai dela sensibilitatea comună a a unei generaţii, menirea criticului este de a proceda cu ajutorul diferenţierii la stabilirea valorilor estetice. Filozoful poate reduce sensibilitatea romantică la „patosul mişcării", la „pasiunea creatoare" sau la căutarea „elementarului"

şi îngloba în ea pe Cuvier, Laplace, Fourier, Proudhon, Hegel, Schopenhauer, Victor Hugo, Delacroix, Byron, etc., etc..., dar operaţia criticului porneşte tocmai dela punctul unde a ajuns filozoful cultural, adică dela sensibilitatea lor comună pentru a le determina apoi locul prin diferenţiere... Victor Hugo, Lamartine, Alfred de Musset, Eminescu, Schiller, Lenau, Heine etc., au, negreşit, note asemănătoare, uşor de determinat; în sânul unei „sensibilităţi comune", criticul trebue să le stabilească însă notele diferenţiale, singurele care-i valorifică. Intr'un cuvânt, stilul nu anulează personalitatea creatoare de valori estetice ca şi de oricare alte valori. Sensibilitatea comună e numai fondul, de pe care personalitatea se desprinde cu caractere proprii de expresie.

Iată pentru ce, în cursul acestei lucrări, care aparţine criticei şi nu filozofiei culturale, după ce am stabilit notele esenţiale ale epocelor, determinând, de pildă, sensibilitatea „sămănătoristă" sau „modernistă", am judecat pe fiecare scriitor, în lăuntrul sensibilităţii obşteşti, numai după notele diferenţiale; căci elementul esenţial al talentului e originalitatea şi originalitatea înseamnă diferenţiere [1]).

---

1) In acest sens, e îndreptăţită numai parţial observaţia d-lui F. Aderca din *Mic tratat de estetică*, p. 44 şi următoarele împotriva tendinţii de a considera pe artist ca pe un „reprezentant al ritmului vremii". E incontestabil că artiştii se valorifică prin diferenţiere, pe când „ritmul vremii pune accentul pe şcoala literară — deci pe însuşiri comune — nu pe însuşirile care diferenţiază adică menţin şi dau valoare artiştilor originali ai unei şcoli". Dar, după cum arătam mai sus, nu-i mai puţin adevărat că acest ritm există şi constitue materialul prim, din care, aproape nesimţit, se desprinde unda originalităţii.

VI

1. „Ştiinţa literaturii" şi „capodopera" d-lui M. Dragomirescu. 2. Disocierea personalităţii artistice de personalitatea umană. 3. Problema personalităţii umane. 4. Distincţia între arta contemporană şi cea veche sub raportul „criticei".

1. Deşi s'ar părea că încadrarea unei opere artistice într'o rasă, într'o epocă, într'o cultură dată, constitue o operaţie atât de necesară pentru cunoaşterea ei, încât n'ar mai avea nevoe de a fi desvoltată pentru a fi şi admisă, situaţia nu se prezintă, totuşi, astfel. Poziţiile cele mai simple şi mai evidente iau aspecte neaşteptate în teoriile constructorilor de sisteme, printre care la noi, numărăm şi pe d-l Mihail Dragomirescu, teoreticianul „ştiinţii literaturii" şi al „capodoperii", asupra cărora, după cele spuse în *Evoluţia criticei literare,* şi din motive de economie, n'am voi să revenim decât foarte pe scurt. Din expunerea făcută acolo, se putea, de altfel, vedea, cum dela prima ieşire în larg trirema ştiinţii literaturii naufragia în preajma modestei romanţe

„Somnoroase păsărele". In puţine cuvinte numai, iată, aşa dar, poziţia „esteticei integrale" faţă de chestiune. In afară de fenomenele fizice şi de fenomenele sufleteşti, mai există şi fenomene psihofizice ideale, cu rădăcină în sufletul nostru şi cu manifestarea în materie fizică şi, anume, operele de artă. Pe când concretele fizice împreună cu fenomenele sufleteşti ce depind de ele constitue lumea fizico-psihică, operele de artă, în care materialul fizic depinde de fenomenele sufleteşti, constitue lumea psiho-fizică. Frumosul este efectul trezit de aceste fiinţe sau concrete psihofizice în conştiinţa noastră; produs al lumii psihofizice, adică al unei lumi, în care materialitatea este sub dependenţa complectă a lumii sufleteşti, el este independent de timp, spaţiu şi cauzalitate. Ştiinţa ce se ocupă cu cercetarea acestui frumos se numeşte estetica integrală — obiectul preocupărilor d-lui Dragomirescu. Cum frumosul nu se realizează complect decât în capodopere, creaţiuni ale genialităţii, estetica integrală nu va avea să se ocupe decât de capodopere. Ei îi incumbă, aşa dar, datoria de a face distincţia dintre opere de talent şi capodoperă, — distincţie care, e de presupus, că n'are numai o valoare de intensitate ci de natură, căci, pe când o operă de talent cade, probabil, după concepţia d-lui Dragomirescu, în dependenţa spaţiului, timpului şi cauzalităţii, capodopera e în

afară de ele; pe când opera de talent e un *individ*, capodopera e o *specie*. Şi de ce are nevoe de a fi *specie* şi nu *individ?* Pentru că, ştiinţa neocupându-se de cât de specii, estetica integrală n'ar mai fi ştiinţă de n'am dovedi în capodoperă prezenţa unei specii. „Capodopera scrie, aşa dar, d. Dragomirescu, nu trăeşte, ea în ea, ca un singur individ; ea trăeşte în indivizi deosebiţi, în conştiinţa oamenilor, care au luat cunoştinţă de ea. Toţi care şi-o însuşesc, o înţeleg în genere la *fel*, dar totuşi *într'altfel*. Fiecare îşi are puterea sa de asimilare şi de închipuire. Fiecare îşi are memoria sa: unul ţine mai bine minte imaginile, altul sentimentele: unul, avânturile, altul, construcţia intelectuală; unul, mai multe însuşiri la un loc, altul pe toate... Unde mai punem faptul că unul citeşte, priveşte, sau ascultă superficial; altul, adânc; unul dă atenţie întregului; altul, fragmentelor, etc. Atâtea şi atâtea posibilităţi, care fac ca o capodoperă să se răsfrângă în atâtea feluri, câte conştiinţe vor fi căutat să şi-o însuşească. Aceste imagini, mai mult sau mai puţin întregi, mai mult sau mai puţin unilaterale, mai mult sau mai puţin sănătoase, mutilate sau bolnave, pe care ea le lasă în atâtea nenumărate conştiinţe, constitue nenumăraţi indivizi prin care ea trăeşte, fie ca fiinţă

1) M. Dragomirescu, *Ştinţa literaturii*, I. p. 115.

psihofizică, fie, mai adeseori, degradată la treapta de simplu act fizicopsihic etc." Cu alte cuvinte, însuşirea de a fi *specie* nu stă în însăşi capodoperă ci în diferitele interpretări şi diformări ale ei în conştiinţa celor ce o contemplă, în albeaţa de pe ochiul privitorului Venerei de la Milo şi în vata din urechi a ascultătorului *Simfoniei* IX a lui Beethoven; în cazul acesta, întru cât se reflectă în chipuri felurite în conştiinţa tuturor cititorilor, orice producţie literară, indiferent de valoare, ar trebui să constitue, în sine, o *specie* şi deci „o capodoperă".

2. Lăsând la o parte aceste înalte speculaţii asupra esenţei „capodoperei", în care, după cum spunea d. Dragomirescu, „pătrundem cu tot sufletul şi tot se umple de mireasma ei. Intr'însa simţim, într'însa înţelegem, într'însa voim, într'însa suntem" (şi, slavă domnului, enumeraţia se opreşte aici), lăsând la o parte, deci, metafizica, să trecem la simple consideraţii critice.

Intrând în arena publicisticei în epoca înfloririi „criticei ştiinţifice" a lui C. Dobrogeanu-Gherea, şi adept al lui Maiorescu, adică al autonomiei artei faţă de orice altă categorie, d. Dragomirescu a debutat în 1894 prin studiul *Critica ştiinţifică şi Eminescu*, luând o atitudine împotriva istoriei literare şi a criticei ştiinţifice, cum se nu-

meau pe atunci cercetările de ordin biografic şi anecdotic asupra scriitorilor şi operelor de artă. Poziţia criticului era disocierea personalităţii umane de personalitatea artistică, idee reluată apoi şi amplificată până la absurd în *Ştiinţa literaturii*. „Materialul personalităţii omeneşti, dependent de spaţiu de timp şi cauzalitate, scrie d-sa, nu poate să facă parte din personalitatea artistică, decât după ce mai întâi e supusă la o întreagă serie de operaţiuni care-i schimbă cu desăvârşire natura". Aşa dar, artistul fiind aşezat în timp, spaţiu şi cauzalitate, pe când opera de artă fiind proectată în afară de timp, spaţiu şi cauzalitate, e fatal să nu existe nici o legătură necesară între artist şi capodoperă; abandonându-l pe creator, trebue să ne instalăm în capodoperă ca să ne „pătrundem de mireasma ei", să „înţelegem într'însa", „să simţim într'însa", „să voim într'însa" — într'un cuvânt, să ne satisfacem în ea nevoile spirituale în toată plenitudinea lor. Căci, scrie d. Dragomirescu : „Particularităţile care s'ar explica prin viaţa individuală şi socială a poetului fac parte din personalitatea lui omenească, ce se desfăşoară în lumea fizică şi, deci, e străină cu desăvârşire de planul idealităţii creaţiunii, de viaţa estetică, pe care trebue să o aibă. Orice alăturare la un curent, orice revelări de influenţe, orice legături cu viaţa fizică sunt deadreptul dăunătoare operei literare".

3. Iată unde ajung ideile cuminţi în lipsa frânei simţului comun! Căci dela o atitudine îndreptăţită de reacţiune împotriva unei critice, care, trecând în planul al doilea esteticul, se pierdea în consideraţii biografice, istorice, sociale, şi chiar anecdotice, d. Dragomirescu ajunge, de altfel, pe urma esteticei schopenhaueriene luată *à la lettre*, să scoată opera de artă din timp, spaţiu şi cauzalitate, să anuleze pe artist şi să declare studiul istoric (influenţe, curente, etc.) al operelor de artă ca vătămător cunoaşterii lor. In realitate, arta este o creaţie a spiritului omenesc şi ca orice creaţie a sa este în funcţie de om; după cum el este împlântat în timp, spaţiu şi cauzalitate, arta este împlântată, în acelaş timp, spaţiu şi cauzalitate. Deşi nu e dăunător, materialul brut al personalităţii umane, nu ne interesează *estetic*, ce e dreptul, de cât pe măsura transformării lui în material estetic; ori cât ar satisface deci o curiozitate legitimă, abuzul anecdoticei biografice poate avea şi inconvenientul de a abate atenţia dela fondul estetic la un plan lăturalnic, incovenient numai posibil, în care stă „primejdia", iar nici de cum în sine. In această consideraţie, ori cum limitativă, nu intră însă cercetările genetice ce se pot face asupra operei de artă, totdeauna folositoare şi bine venite, ieşite din inima timpului, a spaţiului şi a cauzalităţii.

4. O deosebire importantă trebue însă făcută între operele de artă contemporană şi operele de artă ale unei culturi de mult dispărute. In arta contemporană, critica „estetică" prevalează, pe când în studiul artei vechi, critica „istorică" trece în primul plan. Din această afirmaţie nu trebue să reiasă însă că am nega posibilitatea şi necesitatea criticei estetice, singura critică pe care, de altfel, o practicăm de un sfert de veac, limitându-ne câmpul de investigaţie la acelaş sfert de veac: unica posibilitate de realizare a criticei excluziv estetice, fără concursul factorului istoric, priveşte arta contemporană, isvorîtă din aceiaşi temperatură morală şi susceptibilă de a fi percepută direct pe calea sensibilităţii şi nu pe calea intelectuală a investigaţiei istorice.

Această critică estetică se descompune, credem, în două elemente, unul referindu-se la percepţie, adică la ceeace se numeşte *gust* sau sensibilitate artistică, şi altul la facultatea intelectuală de a analiza, element esenţial tecnic. Critica integrală presupune posedarea ambelor însuşiri, adică şi a *gustului* şi a putinţii raţionalizării lui; prezenţa numai a gustului caracterizează pe „omul de gust", specie, de altfel, destul de rară şi de preţioasă; putinţa numai a raţionalizării şi a analizării elementelor operei de artă caracterizează critica excluziv didactică sau retorică,

pe care la noi o reprezintă d. Mihail Dragomirescu şi elevii săi. Fără a-i nega utilitatea în seminariile de literatură şi în dialectica estetică, voim numai să-i subliniem zădărnicia, în caz când această critică nu coincide cu o adevărată sensibilitate artistică.

VII

1. Problema criticei în fața literaturii contemporane. 2. Critica față de literatura trecutului. 3. „Bovarismul" teogoniei grecești.

1. Contemporană sau nu, orice operă reprezintă un corp organizat ce poate fi și trebue studiat în virtutea unor legi interioare, mai mult sau mai puțin sigure, întru cât e destinul lor de a fi călcate de orice talent ce depășește măsura comună. Din punctul de vedere al compoziției, toate piesele lui Shakespeare, de pildă, sunt rău construite, cu două sau trei acțiuni ce merg paralel sau se împiedică una pe alta: în *Cimbelina*, cași în *Femeia îndărătnică*, există trei subiecte, pe când în *Regele Lear* și *Iuliu Cezar* sunt două; în aceste din urmă piese, eroul moare în actul al treilea, așa că celelalte două acte continuă, inutil, subiectul unei alte piese, care, în *Iuliu Cezar*, ar fi *Brutus*; dar, dacă în aceste opere, subiectele au o oare care coeziune, altele ca *Noaptea regilor*, *Timon din Atena*, *Totul e bine când se sfârșește bine*,

sunt altoite cu epizoade destul de desvoltate în nici o legătură cu dânsele; în *Poveste de iarnă*, *Mult sgomot pentru nimic*, *Negustorul din Veneția* se îmbină două subiecte de proporții egale și așa mai departe. Prin plasa tuturor regulelor aristotelice și chiar a tuturor noțiunilor logice de dinamică artistică, „capodopera" d-lui Dragomirescu trece, așa dar, fudulă. Și nu numai la Shakespeare, geniu barbar, ne cunoscător de estetică integrală sau parțială, dar chiar și la Goethe; studiat ca dramă și din punctul de vedere al unității de acțiune, partea I a lui *Faust* e rău construită: pe când la început interesul piesei stă în „problema" monologată și fără acțiune a bătrânului filozof, care n'a știut trăi încă, mai pe urmă Faust e aproape uitat și interesul nostru e solicitat de drama plină de acțiune a Margaretei. Exemplele ar putea fi continuate, fără să anuleze, de sigur, existența și necesitatea unor regule, a unei critice pragmatice, dar invitând la oarecare rezervă și scepticism în privința universalității lor.

2. Dacă problema criticei față de literatura sincronică se rezolvă, indiscutabil, în sens estetic, deși nu exclude câtuși de puțin și celelalte probleme puse oricărei opere de artă, ea capătă cu totul alt aspect de îndată ce se raportă la o operă din trecut și, mai ales, dintr'o civilizație

dispărută. Odată cu timpul, partea vie, palpitul operei de artă se scutură, lăsându-i mai mult sau mai puţin numai scheletul, schema ideologică ; firele directe ale intuiţiei estetice rupându-se, peste prăpastia timpului trebue să aruncăm, cu multă trudă şi erudiţie, punţile cunoaşterii intelectuale şi istorice. Fenomenul pur estetic tinde să devină un fenomen cultural, care nu poate fi înţeles şi nu'şi capătă chiar semnificaţia de cât ca semn estetic al unei civilizaţii, ca manifestare a unei sensibilităţi demult dispărute, pe ale cărei vestigii urmează să le studiem în complexul tuturor fenomenelor esenţiale ce determină acea civilizaţie. Critica estetică nu-şi pierde, fireşte, orice drept : dacă elementul de intuiţie, de sensibilitate a dispărut sau s'a anemiat, mai rămâne încă loc pentru elementul tecnic al criticei, pentru studiul organizării şi dinamicii operei de artă, pentru studiul fondului, al sentimentelor, al valorii psihologice a eroilor, şi, într'un cuvânt, al atâtor elemente umane, a căror expresie a putut varia (şi arta e expresie) dar a căror substanţă a rămas întru câtva neschimbată ; dacă, de pildă, formele mâniei s'au prefăcut cu timpul, fondul a rămas aproximativ acelaş ca pe timpul lui Ahil ; şi, de am considera chiar că şi acest fond a variat, rămâne încă în sarcina criticei studiul mâniei raportată la Ahile, adică la unitatea lui psihologică sau, cu alte cuvinte, studiul compoziţiei

caracterului lui Ahile. Cum însă şi studiul unui sentiment, oricât ar părea de universal nu se poate face *in abstracto*, ci în formele lui de manifestare, de îndată ce trecem la forme, adică la acte, înţelegerea lor devine imposibilă fără cunoaşterea concepţiei de viaţă a epocei. Cunoaşterea *Iliadei* (nu mai vorbim de cunoaşterea sensibilă), chiar sub singura formă intelectuală ce ne e îngăduită, implică numai decât cunoaşterea civilizaţiei homerice, lucru nu atât de uşor, când ştim că problema însăşi a structurii sufleteşti a rasei elenice este încă în discuţie. Cercetătorii antichităţii au fost, depildă, isbiţi de dualismul, de contrastul a două aspecte evidente ale rasei : de o parte, un caracter de incontestabilă seninătate, optimism şi echilibru, cu un Olimp, în care nimic nu aminteşte ascetismul, imaterialitatea sau datoria ; cu o viaţă exuberantă, triumfătoare, în care totul e deopotrivă de divinizat, binele sau răul ; şi alături de această concepţie, peste care planează surâsul Elenei „ca un simbol voluptos“, — un aprig simţ al tragicului, evident mai ales în teatru, un gust al neantului, un continuu strigăt pesimist, prezent în toţi poeţii greci. Voind să reducă unitatea rasei la pesimism, Nietzsche se încearcă să dea explicaţia acestui dualism [1]). In creaţia Olimpului el vede „extazul unui martir

1. F. Nietzsche, *L'origine de la tragédie*, p. 41.

torturat, pe care el îl opune supliciului". „Cunoscând de timpuriu groaza existenţei, pentru a-i fi posibil să trăiască, i-a trebuit Grecului evocarea protecţiei splendorii visului olimpic". Chinuit de puterile titanice ale naturii, de Moira, implacabilă şi dincolo de marginele cunoştinţii omeneşti, care aduce după sine tragedia lui Prometeu, a lui Oedip sau a Atrizilor — Grecul a ieşit biruitor din această luptă cu destinul tragic prin creaţia unei lumi intermediare şi estetice a zeilor olimpici. „Ca să poată trăi, scrie Nietzsche, constrânşi de cea mai imperioasă nevoe, le-a trebuit Grecilor să-şi creeze aceşti zei". „Căci cum ar fi putut suporta existenţa acest popor atât de apt la durere, de nu i-ar fi contemplat în zeii lui o imagine mai pură şi mai radioasă". „Numai cu ajutorul acestui miragiu de frumuseţe, ei au putut combate aptitudinea la suferinţă, filozofia răului şi a durerii". Cu alte cuvinte, viziunea olimpică n'ar fi după Nietzsche expresia adevărată, directă a Grecului, înclinat spre durere şi pesimism, ca orice om cu o sensibilitate fină, ci ar fi o expresie indirectă, contrară, o proecţie complimentară şi estetică a unei viziuni senine, capabile să contrabalaneze pesimismul necesar, dar care, când nu e înfrânat, duce la distrugere cum i-a dus pe Etrusci. De ar fi să întrebuinţăm un termen modern, teogonia greacă ar fi creaţiunea „bovarică" a unei rase, care s'a visat altfel de

cum era şi s'a proectat într'o imagine idealizată şi profund neasemănătoare: Olimpul grec reprezintă lumea aşa cum ar fi voit Grecii să fie şi nu cum nu e.

3. Problema „bovarismului" pusă de Jules de Gaultier este, de sigur, o problemă interesantă şi existentă la o mulţime de creaţiuni individuale; privită însă în ansamblul unei creaţiuni colective a rasei, cu toate afirmaţiile lui Gaultier[1]), devine ori-

1) Pentru a ajunge la această concluzie, trebue să amintim că Jules de Gaultier face din „bovarism", adică din capacitatea de a te concepe altfel de cât cum eşti, una din legile esenţiale ale evoluţiei omenirii şi deci şi o manifestare colectivă, dăunătoare în societăţile cu structură organică, salutară în societăţile de formaţie nouă. „Grupul social care nu are nici uu plan organic, scrie Gaultier, va avea numai avantagii, concepându-se altfel decât e, folosindu-se de experienţele altor grupuri organizate, deoarece el scurtează, prin acest expedient, lenta periodă de formaţie, prin care aceste grupuri au trecut înainte de a ajunge într'o stare organică şi îşi cruţă nenumărate încercări zadarnice; dintr'odată el se foloseşte de un sistem ce şi-a dovedit eficacitatea de a da posibilitatea oamenilor de a trăi în societate (Gaultier, *Le bovarysme*, p. 242). In acest sens, Renaşterea este exemplul cel mai deciziv de formaţie bovarică. Deasemeni tot ce am spus despre formaţia civilizaţiei noastre în *Istoria civilizaţiei române moderne* se poate integra în teoria lui Gaultier, considerând forma actuală a statului nostru ca o formă bovarică.

cum îndoelnică; de am admite-o, am introduce o adâncă perturbare în istoria culturilor, întru cât posibilitatea de a presupune în creaţiile cele mai intime ale unui popor — între care e religia — un semn invers în caracterizarea psihologică a lui submineează terenul investigaţiei ştiinţifice. Cu aceiaşi oportunitate s'ar putea, de pildă, susţine că misticismul şi ascetismul evului mediu nu sunt expresia echivalentă a unei psihologii, ci numai corectivul bovaric al înfrânării pasiunii de viaţă sau a materialismului epocei. Interpretarea bovarică a mitologiei greceşti este, de altfel, cu atât mai puţin probabilă, cu cât în felul de a concepe pe zei, antropomorfic, cu pasiuni omeneşti, cu însuşiri şi defecte, este evident că ei nu sunt decât proecţia idealizată adică sublimată, dar esenţial identică a rasei elenice. Ar fi inexplicabil că acestor zei, imagine fidelă, să le fi acordat apoi, bovaric, un sens jovial şi optimist, simplu corectiv al unui pesimism fundamental; dar şi aşa, fără a eluda dificultatea, rămâne încă de explicat textele pesimiste, incontestabile.

Oricum, nu e rolul cărţii de faţă de a soluţiona o problemă atât de controversată şi nici măcar de a discuta soluţiile date; rolul ei este numai de a aminti existenţa unor astfel de pro-

bleme, în cadrul cărora trebue aşezată întreaga literatură clasică, fără deslegarea cărora nu putem păşi într'o lume străină de ideologia şi sensibilitatea noastră, adevărată enigmă pentru omul modern.

VIII

1. „Ştiinţa literaturii" şi literatura contemporană. 2. „Variaţia funcţională" a operelor de artă. 3. „Mutaţia" nu implică progresul.

1. Dacă lucrurile stau astfel, cu ce sentimente putem citi rânduri ca aceste luate din *Ştiinţa literaturii*[1]: „Ce raport putem stabili între atmosfera socială a lui Francisc I şi între fantastica viaţă din „Gargantua" şi „Pantagruel" cu toate elementele de realism respingătoare ce cuprind, dar pe care, totuşi, le primim cu zâmbetul pe buze, tocmai pentrucă Rabelais le-a transpus în formele ireale ale genialităţii sale creatoare. Cervantes, în *Don Quijote* a căutat — el, ca om, să ridiculizeze pe romancierii cavalerismului fără poezie, iar geniul lui alcătueşte o lume nouă şi eternă, lumea lui Don Quijote şi Sancho Panza, pe care n'o mai întâlnim nicăeri alt undeva; iar cele două personagii, în loc să

1) M. Dragomirescu, *Ştiinţa literaturii*, p. 10.

devină caricatura cavalerismului spaniol de ieri, devin, peste voinţa autorului — melancolica, adânca, plina de neîntrecut humor icoană, a umanităţii însăşi. Şi ce atmosferă unitară se poate stabili între gândirile de om ale lui Cervantes şi între acele ale lui Don Quijote şi Sancho Panza, — şi între lumea veche în care trăia el, între Spania lui Filip II şi III, — şi între lumea în care se încadrează extraordinarele lor fapte şi cugetări?". Astfel de afirmaţii dezarmează, căci a voi să te apropii de opera lui Rabelais, fără cunoaşterea problemelor Renaşterii franceze o operă, în care sub formă bufonă se ascund o filozofie, o atitudine religioasă, o pedagogie, în care se rezumă toată problematica veacului XVI; ori, fără a cunoaşte literatura şi spiritul evului mediu, a voi să te apropii de *Divina comedie,* o operă, în care, după cum spune Hauvette „converg şi se topesc toate energiile poetice risipite ale vieţii italiene din evul mediu", o operă, în care, dacă sensul general e destul de limpede, întimpinăm pretutindeni amănunte obscure, neelucidate încă de isteţimea cercetărilor, după atâtea veacuri de studiu, — a te apropia, spunem, de astfel de opere ce rezumă epoci întregi de civilizaţie — evul mediu, renaşterea etc., — fără studii prealabile, e ca şi cum ai voi să deschizi prin simplă contemplaţie porţi ferecate...

2 Cele câteva consideraţii ale d-lui Dragomirescu asupra diferitelor forme de interpretare a lui *„Don Quijote“* în decursul veacurilor, ne aduce, în concluzie, la semnalarea a încă unei forme de imitaţie a valorilor estetice. In afară de mutaţia generală a tuturor valorilor estetice determinată de însăşi evoluţia conceptului estetic, fiecare operă de artă mai importantă evoluiază ca sens estetic în sînul generaţiilor succesive. In timpul său şi, pe urmă, încă multă vreme, *Don Quijote*, de pildă, a fost primită ca o satiră a cavalerismului, epavă întîrziată a evului mediu; pe lângă acest sens voit, de altfel, şi de Cervantes, noi înclinăm astăzi să vedem un alt sens mult mai general şi mai adânc; Don Quijote nu e numai caricatura cavalerismului ci e caricatura omului concretizat sub aspectul lui cel mai nobil, sub aspectul idealismului, pe când Sacho Panza este expresia materialismului. Privită din acest punct de vedere, semnificaţia operei se deplasează; ea nu mai e satira bufonă a unui defect al unei epoci, ci tragedia însăşi a omenirii luată în aspiraţiile sale cele mai înalte, — specie de mutaţie ce se poate lega, oarecum, de teoria d-lui Lucian Blaga asupra ideilor şi variabilităţii lor funcţionale, expusă încă din 1920 în volumul *Cultură şi conştiinţă.* Fără să-şi schimbe conţinutul ideile îşi pot schimba funcţiunea, printr'o mutaţie de multe ori mai însemnată pentru evoluţia cul-

turii de cît modificarea conţinutului lor. In spiritul lui Platon, de pildă, teoria aşa ziselor „idei platoniciene“, după care toate realităţile de pe pământ nu sunt de cît copia materializată a unor prototipuri, a unor „idei“ aflătoare în lumea transcendentă, aşa că armonia, perfecţia rezidă în „idee“ iar imperfecţia, dezacordul purced din materie, — porneşte din curiozitatea intelectuală de a afla raţiunea lucrurilor. Trecute prin spiritul ascetic, mistic al lui Plotin, ideile platoniciene devin un principiu de asceză, refugiul de pe pământ, printr'un elan religios, al unui suflet obosit. După multe veacuri, reluate de Schopenhauer, ideile platoniciene iau o funcţie estetică. Arta nu reproduce copiile realităţii ci *ideile platoniciene*: arhitectura ne uşurează intuiţia ideei de greutate, de coeziune, de rezistenţă etc., poezia, intuiţia ideei de om şi aşa mai departe. Prin contemplaţia estetică a operelor de artă, ne eliberăm, astfel, de noi înşine, de „voinţă“, de principiul „individuaţiunii“, pentru a ne ridica la ideile platoniciene. Iată, aşa dar, cum, păstrându-şi conţinutul, orice idee e susceptibilă de a avea o infinitate de variaţiuni funcţionale. Exemplele se pot înmulţi şi e de mirat chiar cum d. Blaga a ocolit exemplul cel mai clar şi mai probant: luînd o religie dată, creştinismul, de pildă, cu un conţinut de dogme determinat, s'ar putea studia toate variaţiile funcţionale în decursul

veacurilor, dela primii creştini din catacombe şi până la marea ipocrizie a timpurilor de faţă...

Pentru a reveni la problema noastră estetică, dacă mutaţiile, de care am vorbit până acum, sunt mutaţii pe conţinut, mutaţiile suferite de fiecare operă în parte în cursul veacurilor sunt de natură funcţională: conţinutul lui *Don Quijote* a rămas acelaş, dar felul interpretării lui a evoluat cu timpul. Intrînd în jocul acestor mutaţii estetice fiecare operă mare a omenirii se încarcă de sensuri, pe care, fără să le fi avut poate, i le acordă generaţiile succesive. Intr'un fel a fost înţeleasă, de pildă, *Iliada* de contemporanii civilizaţiei miceniene şi într'o mare varietate de feluri şi de sensuri s'a reflectat în conştiinţa estetică a celor trei mii de ani ce ne despart de ea. Tot aşa şi *Eneida*: altfel a fost înţeleasă de întregul ev mediu sau chiar de Dante de cît cum o înţelegem noi. Printr'o falşă

1) Cu evoluţia lui Virgiliu în evul mediu se ocupă cartea clasică a lui Domenico Comparetti, *Virgilio nel medio evo*, Livorno, 1872. Trecut printre profeţi, Virgiliu ia loc lângă David, Isac şi ceilalţi profeţi în procesiunile religioase şi pe zidurile bisericilor. In *de continentia Virgilania* a lui Plancide Fulgentiu, apărută în veacul VI *Eneida* este privită ca plină de simboluri: naufragiul lui Enea înseamnă naşterea omului, Junona e zeiţa naşterii, Eol zeul pieirii, Achate, durerea copilăriei, *etc.*, etc.

interpretare a unor versuri echivoce din egloga IV, dintr'un poet imperialist, Virgiliu a devenit pentru evul mediu un precursor al creştinismului, un vrăjitor, un profet al lui Messia.

3. Prin mutaţia valorilor estetice, nu trebue totuşi să înţelegem că se realizează şi un progres, chestiune de mare actualitate în timpul certei dintre moderni şi cei vechi, cînd, luînd ideea carteziană a progresului, şi aplicând-o la artă, teoreticianii modernismului au crezut că şi pot afirma superioritatea artistică asupra antichităţii. In realitate, mutaţia valorilor nu implică în sine o calificaţie, ci numai o variaţie; în linie generală, operele nu sunt comparabile de cît în sânul aceluiaş conţinut, şi, fiind vorbă de artă, în sînul aceleiaş formule estetice[1]. Este, aşa dar, inutil şi dificil de a proclama superioritatea, de pildă, a lui Dante asupra lui Homer, a lui Shakespeare

1) La fel se exprimă şi Benedetto Croce în *Esthétique*, 1904, p. 132. „Nici Shakespeare nu e un progres faţă de Dante, nici Goethe faţă de Shakespeare; ci, cel mult Dante faţă de autorii de viziuni din evul mediu, Shakespeare faţă de dramaturgii din perioada elisabetiană şi Goethe cu *Werther* şi primul *Faust* faţă de autorii din *Sturm und Drang*. Chiar arta popoarelor sălbatice nu e inferioară, ca artă, artei popoarelor civilizate, de e corelativă impresiilor sălbatecului“.

asupra lui Dante, sau a lui Goethe asupra lui Shakespeare, întru cât fiecare dintr'înşii se integrează într'o civilizaţie, într'o formulă estetică şi trebue considerat în sine şi prin raportare numai la acea civilizaţie şi formulă estetică. A-i compara între ei înseamnă aproape a compara valori eterogene.

IX.

1. Cultură şi civilizaţie: Chamberlain şi Spengler.

1. Cum esteticul este numai un element al noţiunii culturii, nu e inoportun să facem oarecari distincţiuni. Unii teoreticieni o disociază cu îngrijire de noţiunea civilizaţiei. Chamberlain, de pildă, înglobează în cultură toate fenomenele artei, ale filozofiei, ale ştiinţii speculative, creatoare, ale moralei şi religiei, pe când în civilizaţie nu introduce decît fenomenele vieţii colective, a organizaţiei economico-sociale şi a Statului. Civilizaţia nu înseamă un cîştig pozitiv, un progres decât pe măsura creşterii simultane a intensităţii vieţii spirituale şi artistice. Civilizaţia şi cultura nu sunt, de altfel, noţiuni dependente; o civilizaţie înaintată nu presupune şi o cultură la fel: civilizaţiei romane, de pildă, nu-i răspunde o cultură egală, iar înaltele manifestări de speculaţie metafizică a Indoeuropenilor s'au produs în sînul unei vieţi pastorale primitive, fără oraşe şi fără cunoaşterea metalelor, adică

în sînul unei civilizaţii primitive; în schimb, cu toată civilizaţia lor, Chinezii nu s'au ridicat niciodată până la cultură şi aşa mai departe. Nu această distincţie, răstălmăcită şi altfel la alţi teoreticieni, ne interesează însă în primul rând, ci caracterul de unicitate, de intangibilitate, ce i se acordă culturii. „In India, în Egipt, în China, spunea Herder, s'a întâmplat ce nu se va mai întâmpla niciodată şi nicăeri altundeva, tot aşa şi în Chanaan, în Grecia, la Roma sau la Cartagina". Culturile au caractere bine definite, inalienabile, determinate de particularismul etnic; organisme individuale şi excluzive, ele se pot distruge între dînsele fără a se putea şi pătrunde şi fuziona. Grecii, de pildă, nu sunt Egipteni sau Fenicieni evoluaţi, ci indivizi cu o personalitate distinctă, pe care şi-au realizat-o sub forma celei mai înalte culturi înregistrate pînă la dînşii.

In această ordine de idei, ca mai noi şi mai puţin cunoscute, vom rezuma în câteva cuvinte unele teorii ale lui Spengler. Pentru dânsul cultura unui popor formează un cerc închis, un tot organic, cu o viaţă independentă supusă fazelor biologice ale oricărei vieţi, adică cu o durată limitată, cam de o mie de ani, înlăuntrul căreia sunt o primăvară, o vară, o toamnă

şi o iarnă, fiecare de două sau trei veacuri [1]). Ceiace aduce nou Spengler în filozofia culturii e, între altele, şi o nouă metodă de studiu a morfologiei istorice printr'un *sincronism sui generis*, prin care nu înţelege simultaneitate în timp, ci echivalenţa unor momente în evoluţia lăuntrică a două culturi. Aşezate în medii deosebite, două fenomene istorice sau spirituale îşi pot, aşa dar, răspunde şi fi *sincronice*, în sens spenglerian, prin ori câte veacuri ar fi despărţite. Considerând, de pildă, evoluţia matematicilor la Greci şi în Europa modernă, Pitagora e contemporan cu Descartes, Platon cu Laplace, Archimede cu Gauss; tot aşa prin fenomenul comun al transpunerii unei culturi în civilizaţie, Alexandru cel mare e contemporanul lui Napoleon. Căci nu trebue să uităm că în limbagiul spenglerian *cultura* propriu zisă însumă cele trei faze dela începutul desvoltării unui popor (primăvară, vară, toamnă), pe când civilizaţia reprezinta „iarna" sau momentul de disolvare a culturii. Cu acest nou instrument de investigaţie, Spengler a constituit şi nişte tablouri sinoptice, prin care, de pildă, filozofii presocratici, din vara culturii greceşti (veacul VI, V, a. Chr.) sunt

---

1) Oswald Spengler, *Der Untergang des Abendlandes*, Umriss einer Morphologie der Weltgeschichte, 2 vol. (1 vol. 1920; II, 1922), I, p. 157.

contemporanii lui Galileu, Descartes, Bacon din vara culturii occidentale (veacul XVI—XVII); Platon şi Aristot dela sfîrşitul toamnei culturii greceşti sunt contemporanii lui Goethe, Kant, Hegel. In artă, epocei stilului doric (1100—650 a. Chr.) îi corespunde arta gotică (900—1500); plastica ateniană dela Myron la Fidias (460—330) îi corespunde muzicei lui Bach şi Mozart; arta corintiană, muzicei lui Beethoven etc., etc.; în ordinea evoluţiei formelor politice, Temistocle şi Pericle sunt contemporanii lui Ludovic XIV şi Frederic II; revoluţiile greceşti din 380—350 sunt contemporane cu Revoluţia franceză şi americană din veacul XVIII. Şi aşa mai departe, într'o interesantă regrupare de fenomene, din care nu lipsesc, de altfel, fantezia şi arbitrarul [1]).

---

1) Pentru apropierea ce s'ar putea face în părerile susţinute în această carte şi teoriile lui Spengler, amintim că la baza acestora stă idea, că orice doctrină istorică e relativă la o civilizaţie dată. Orice cultură impune omului care participă la ea, un fel de a vedea, o filozofie, care, pentru o epocă dată, că caracterul absolutului, — deşi pentru oamenii din alte epoci este relativă. In sensul spenglerian, nu există chiar *o* fizică, ci mai multe fizice, *o* matematică, ci mai multe matematici, — toate relative la o civilizaţie, la o fază din evoluţia ei, la o dată istorică (André Fauconnet, *Oswald Spengler*, 1925, p. 69). Istoria universală cultivă culturile ca pe nişte organisme vii, aşa că nimic nu e falş şi nimic nu e adevărat pentru ea. (Wahr nnd falsch sind Begriffe, die hier nicht angewendet werden dürfen). A justifica o teorie, înseamnă pentru istoric a-i explica funcţia sa morfologică; eroare definitivă şi adevăr veşnic sunt pentru dânsul noţiuni fără rost.

X

1. Antichitatea e o proecție a noastră: *Originea tragediei grecești* a lui Nietzsche. 2. Catarsisul aristotelic și abatele Bremond. 3. Tragedia greacă și „democrația".

1. Din aceste teorii amintite cu titlu de simple indicații, reținem numai caracterul de excluzivitate și ireductibilitate a culturii, formată prin ea însăși fără alt amestec. Atât în *Istoria civilizației române moderne*, cași în paginile precedente, ne-am pus pe terenul penetrabilității culturilor cu reducerea însă la o unitate specifică prin puterea de asimilare și adaptare a rasei. Nu asupra acestor chestiuni e locul să ne explicăm acum, ci să ne întoarcem la punctul de plecare al esteticului. Element esențial al culturii, e și el capabil de a evolua, de a se interpenetra, de a se prelucra și de a se fixa apoi în formule mai mult sau mai puțin definitive, care constitue fizionomia estetică a unei civilizații, a unei epoce. Ceiace voim să susținem în rândurile ce urmează, e că toate aceste formule estetice, diferențiate mai întâi prin elementul atât de activ al rasei,

și apoi de elementul și mai disolvant al timpului, care mai ales în epoca noastră câștigă tot mai mult teren, — că toate aceste formule sunt, într'un anume sens, amintit acum în treacăt, impenetrabile, imperceptibile. Incapacitatea noastră, nu de a concepe ci de a retrăi sufletește altă formă de viață decât cea a noastră, dictată și de imperativul etnic dar, mai ales, de imperativul timpului, — această incapacitate se agravează și mai mult în materie de artă până a deveni totală în poezie. De am îmbrățișa în toată lărgimea ei chestiunea, ne-ar duce de sigur prea departe; în linie generală, putem spune însă, ceiace susține și Freud, că, incapabili a ne reconstitui mintal o antichitate obiectivă — căci de ea e vorba — o proiectăm sub forma „unei lumi păgâne, în care visurile și dorințele noastre refulate de civilizația modernă își închipue a găsi o aparență de realizare". Sunt două zeci și cinci de ani de când printr'un articol publicat în *Pași pe nisip* îndreptățiam necesitatea cunoașterii antichității pe simpla dar organica nevoe de a ne proecta într'o lume idealizată, dacă nu ideală, expresie a propriei noastre imaginații și aspirații, și a practica, astfel, o activitate cerebrală într'o lume fără dimensiuni și contingențe. Idea de atunci, ne-o explică Freud prin satisfacerea dorinții refulate.

Fiecare găsește în antichitate ceiace caută:

pentru a găsi o îndreptăţire istorică „operei“ lui Wagner, Nietzsche organizează ingenioasa şi mult combătută (de Willamowitz-Moellendorff îndeosebi) teorie asupra „originii tragediei“, în care muzica şi mitul tragic sunt prezentate, pe aceiaş treaptă, ca inseparabile, în expresia facultăţii dioniziace a unui popor. Cu toate semnele antiartistice ale zilelor noastre, ne vin semne, scrie Nietzsche „că spiritul german superb şi sănătos, neatins în adâncimea şi forţa sa dioniziacă, în tocmai ca un cavaler întins aţipit, se odihneşte şi visează în fundul unei prăpastii adânci. Din fundul acestei prăpăstii se înalţă cântecul dioniziac pentru a ne face să înţelegem că şi azi acest cavaler german visează în viziuni fericite şi grave, mitul său dioniziac secular. Să nu creadă nimeni, că sufletul german şi-a pierdut patria mitică, din moment ce înţelege încă aşa de limpede cântecul paserilor ce vorbesc de această patrie. Intr'o zi se va găsi deşteptat în proaspăta vigoare matinală dintr'un somn ne mai auzit; atunci va ucide balaurii, va nimici gnomii vicleni şi va deştepta pe Brünnhilde — şi nici lancea lui Wotan nu-i va putea tăia drumul“. Cu alte cuvinte, tragedia greacă retrăeşte în muzica lui Wagner. Iată unde trebue să ajungă laborioasa teorie a dioniziacului şi apolonicului! Din studiul aceleiaşi tragedii Nietzsche scoate, după cum am arătat,

elementele unei idei pesimiste a lumii, apoi concepţia monismului universal, privirea individuaţiei ca o primă cauză a răului, şi posibilitatea emancipării din această individuaţie şi presimţirea unităţii recâştigate prin artă — adică propriile sale idei. In realitate, după cum am spus, fiecare se proectează pe sine, în dorinţele sale. Fénelon construeşte în *Télémaque* o antichitate falşă, de un idilism convenţional; oratorii Revoluţiei franceze se reclamau dela Brutus — un plutocrat, aparător al vechei nobilimi, asasin al lui Caesar, adică al democraţiei; Goethe rămâne rece în faţa săpăturilor dela Pompei, în faţa templului lui Neptun dela Poestum şi al Cererei dela Segeste şi se entuziasmează în faţa recelor contrafaceri moderne ale antichităţii ale lui Palladio; veacul al XVII francez, atât de pătruns de cultul literaturilor antice, studiind cu pasiune pe Demostene, Plutarc, Platon nu scoate din aceşti mari învăţători ai libertăţii individuale şi publice decât învăţăminte pentru glorificarea absolutismului lui Ludovic XIV; Iliada este amputată în douăsprezece cânturi şi uşurată de tot ceeace-i făcea savoarea; caracterul de operă sacră a vechei tragedii greceşti a lui Eschil şi Sofocle este cu totul necunoscut de întregul veac al XVII.

2. Privitor la tragedia greacă, Saint-Evremont

se întreba încă din 1672 (în *De la tragédie ancienne et moderne*) ce înseamnă această „şcoală de compătimire", această „şcoală de spaimă şi de milă, unde înveţi să te sperii de toate primejdiile şi să jăleşti toate nenorocirile" — care e tragedia greacă? „Căci, adaugă el filozofând, greu m'aşi putea convinge că un suflet ce se sperie de nenorocirile altuia şi ar putea ţine cumpătul în faţa nenorocirilor ce-l privesc" — şi nu fără ironie: „poate din cauza aceasta Atenienii au devenit atât de accesibili sentimentului fricei, care inspirat de teatru cu atâta artă, s'a răspândit în chip natural şi în armată [1])". Pentru explicarea acestei şcoli de spaimă şi de milă a teatrului grec, nu avem de cât un singur text autentic, un laconic pasagiu al lui Aristot. Explicarea ar consta în *catarsis*, adică în *purgarea* pasiunilor prin prezintarea pasiunilor înseşi. Aşa au înţeles-o toţi comentatorii vechi, Saint-Evremont sau Racine; aşa o înţelege şi Fontenelle, fără a o aproba „căci n'am auzit niciodată de purgarea pasiunilor prin mijlocul pasiunilor înseşi, şi de-ar fi aşa, nu văd nevoia de a fi vindecaţi de milă"; Voltaire e şi el de aceiaşi părere „în ce priveşte purgarea pasiunilor, nu cunosc medicina asta şi nu văd cum frica şi mila curăţă". Căci, în adevăr, dacă terapeutica aristotelică a

1) Henri Bremond, *Prière et Poésie*, p. 177.

„purgaţiei" ar fi de natura terapeuticei moderne a vaccinului, adică a vindecării unei boli prin inocularea ei preventivă, nu vedem necesitatea de a vindeca pe om de *milă*, transformând astfel teatrul antic într'o şcoală de inumanitate. In mijlocul atâtor controverse seculare — şi numai aceasta ne interesează deocamdată — misticul abate Bremond nu vede în purgaţia aristotelică de cât o anticipaţie a misticei creştine, adică trecerea dela meditaţie la contemplaţie, dela cunoaşterea raţională la cunoaşterea reală şi poetică. Prin urmare, tragedia antică nu are scopul de a ne vindeca de anumite pasiuni vătămătoare sau nu (şi mila, de sigur, nu e de loc vătămătoare), ci de a ne vindeca de pasiunea însăşi, în sine, oricare ar fi, întru cât, prin esenţă, ea stânjeneşte ascensiunea spirituală spre contemplaţia pură, mistică. Iată, aşa dar, tragedia antică un instrument al misticei creştine!

3. Cu acest sistem, nu e de mirat că în aceiaşi tragedie s'a găsit germenele „democraţiei", întru cât, tot după o vorbă sibilinică a lui Aristot, prezenţa corului a putut căpăta o interpretare democratică. Sensul corului e, de altfel, un mister nedeslegat încă. A. W. Schlegel vedea în el substanţa mulţimii spectatorilor, „spectatorul ideal", dar Nietzsche răspunde că, de vreme ce este

elementul primordial al tragediei, simplu cor la început, el nu poate fi spectatorul; în luptă cu naturalismul în artă şi susţinând caracterul idealist şi convenţional al teatrului grec, în prefaţa *Logodnicei din Messina*, Schiller consideră prezenţa corului ca un parapet viu, care separă tragedia de lumea reală pentru a o menţine în domeniul ideal al libertăţii poetice, — apărându-şi prin aceasta caracterul propriului său teatru. Nietzsche vede în cor elementul principal al tragediei greceşti, elementul dioniziac, pe când tot ce se petrece pe scenă, partea apolonică, este drama [1]). Ceiace ne interesează acum este însă interpretarea politică a corului, pe care i-au dat-o unii teoreticieni: în faţa clasei princiare, căreia îi era rezervată scena, corul ar reprezinta poporul, demosul — având pururi dreptate faţă de rătăcirile regilor, dând, astfel, o interpretare politică şi socială străină originei religioase a tragediei...[2])

1) F. Nietzsche, *L'origine de la tragédie*, p. 68.

2) Iată cum se exprimă Nietzsche în această privinţă: „Ori cât s'ar sprijini pe o vorbă a lui Aristot, această părere n'are nici o valoare în ceeace priveşte formaţia originală a Tragediei, întrucât această opoziţie între popor şi rege, şi în genere orice idee politică sau socială, e străină originei sale religioase. Cu toate că unii nu s'au dat îndărăt dinaintea acestei nelegiuiri, ţinând seamă de forma clasică a corului lui Eshile şi Sofocle, noi consi-

derăm ca atare faptul de a vorbi de o „reprezentare constituţională a poporului". O astfel de reprezentare a fost necunoscută *in praxi* constituţiilor Statelor antice şi nici n'a fost măcar „visată" în tragediile acestor popoare. (F. Nietzsche, *op. cit.*, p. 68).

XI

1. *Pro domo*. 2. Chestia homerică: intervenţia zeilor în acţiunile omeneşti.

1. Cu aceste exemple intrăm în însuşi miezul chestiunii, adică a imposibilităţii noastre de a pătrunde, nu pe cale intelectuală ci pe cale sensibilă, în formele estetice ale altor rase şi mai ales ale altor timpuri. Cum ne vom sprijini şi mai departe pe exemple luate tot din literatura greacă, e locul unei lămuriri preliminare.

Cititorii care, urmărindu-mă de un număr însemnat de ani, cunosc aceste şase volume închinate unei epoci restrânse de 25 de ani din literatura noastră contemporană, sau cele zece volume de *Critice* consacrate aceleaşi epoci, şi-ar putea explica prin incompetenţă cele afirmate mai sus asupra artei antice. Pentru a preveni o astfel de învinuire, unele precizări, formulate după un sfert de veac de activitate critică, nu sunt chiar premature. Deşi aparent preocupat numai de actualitate, trebue să amintesc caracterul

umanistic al formaţiei mele culturale; n'o afirm numai pe baza celor 9 volume de texte şi traduceri din clasicii latini (Horaţiu, Tacit şi Virgiliu) sau a traducerii *Batracomiomahiei*, şi a traducerii în proză, inedită încă dar integrală, a *Odiseei*, ci pe baza unui contact spiritual prelung şi existent şi astăzi cu antichitatea. Vorbesc, aşa dar, pe temeiul unei oarecari competenţe, căci, pe lângă armele filologiei, am adus în investigaţia antichităţii şi armele unei sensibilităţi artistice călite într'un exerciţiu continuu. Conştiinţa de a vorbi în numele unei îndeletniciri destul de speciale îmi dă îndrăsneala sincerităţii. Dacă din primii ani am renunţat de a mă consacra exclusiv domeniului literaturii clasice, n'am făcut-o din îndemnuri de actualitate ci din convingerea incapacităţii sufletului modern de a se identifica formelor de artă perimate. Studiul antichităţii, după cum am spus, reprezintă o nobilă necesitate spirituală de a ne proecta în trecut, din insuficienţa fanteziei de a se proecta în viitor într'o ţară utopică. Oază de reculegere şi reconfort sufletesc, refugiu din revulsiune faţă de materialismul şi contingenţele vieţii, ocupaţie profesională, obiect de cercetare filologică sau istorică, negreşit,— dar nu şi obiect de identificare estetică fără primejdia unei măşti de ipocrizie permanentă. Odată cu înrădăcinarea convingerii a existenţei unei impermeabilităţi între noi şi an-

tichitate, — pentru a-mi exercita investigaţia critică în deplină sinceritate, fără prejudicăţi milenare şi ipoteze contestabile, nu-mi rămânea decât actualitatea cea mai apropiată, actualitatea literaturii naţionale, singura de resortul criticei bazate pe sensibilitate, pe consonanţă de sensibilitate. Proectarea în trecut şi regăsirea de sine idealizată pot produce o mulţumirea sufletească, dar nu şi îndreptăţi atitudinea de falsă călăuză a unor cititori mai puţin iniţiaţi. In sentimentul profund al unei iremediabile prăpăstii estetice între noi şi trecut, peste care nu putem decât arunca punţi intelectuale, nu numai de cunoştinţi istorice necesare, uşor de căpătat, dar de raportare continuă la sensul civilizaţiei, adică la elementul rasei şi al timpului, pentru a obţine la urmă numai o cunoaştere raţională dar nu şi sensibilă, mi-am găsit obligaţia de a mă menţine aproape excluziv în studiul unei epoci răstrânse şi al unei literaturi, oricum, modeste.

2. După această profesie de credinţă să revenim la obiectul demonstrării incapacităţii noastre de a gusta pe calea sensibilităţii literatura greacă (luată cu valoare numai de exemplu) şi, pentru a nu ocoli dificultatea, înseşi poemele homerice, înconjurate de consensul unei admiraţii universale. Nu punem deocamdată chestiunea pe valoarea

de suggestie verbală a poeziei homerice, de o importanţă precumpănitoare, dar despre care vom avea să ne ocupăm mai târziu, considerând-o în generalitatea ei, ci rămânem numai pe terenul coprinsului emoţional al poemelor. După cum, evoluată din practicele cultului, tragedia antică are un caracter profund religios, tot aşa, ieşită din faptul unei lumi cu un divin intim legat cu umanul, poezia homerică este şi ea impregnată de acelaş spirit religios. In aceste condiţii, pe ce cale sensibilitatea, emoţia pot intra în miezul unei concepţii religioase, cu zei ce nu sunt numai ficţiuni poetice, simboluri ale forţelor naturii, ci sunt reali, cu o acţiune determinată printre oameni? Ajunşi la o concepţie religioasă atât de înaltă şi de spiritualizată, cum vom putea să colaborăm emoţional cu un Olimp de zei antropomorfici, frământaţi de detestabile pasiuni, incestuoşi, invidioşi, hoţi, nedrepţi, criminali, proecţii mărite şi definitive a tot ce e «uman» în om? Lumea homerică rămâne, de fapt, o lume cu totul streină, pe care o putem înţelege, raportându-ne la epocă, la oameni, dar nu şi simţi. Intru cât zeii se amestecă în acţiunile omeneşti, nu numai divinul e pogorît, dar şi umanul e înjosit. După cum eroul tragic este o victimă a fatalităţii, eroul epic este o păpuşă în mânile zeilor. Pe când fatalismul domină concepţia antică de viaţă, liberul arbitru este semnul civili-

zaţiilor moderne, occidentale... Omul nu se măsoară decât prin voinţă; acţiunile lui nu capătă o calificaţie morală decât pe măsura libertăţii de a le face sau nu; în mentalitatea noastră nu poate exista un erou, ale cărui fapte nu sunt numai poruncite (cum ar fi faptele lui Hercule din porunca lui Euristeu), ci şi executate de însăşi mâna zeilor. Concepţia modernă de autodeterminare, de libertatea de a fi rău sau bun, mare sau mic, nu se poate împăca cu aceste simulacre de eroism, în care, cu toată necuviinţa expresiei, eroii par Auguştii circurilor, sosiţi pe urma adevăraţilor luptători pentru a le simula gesturile eroice. Şi cu toate aceste, din pricina prestigiului imens al antichităţii asupra noastră, nimeni dintre moderni nu s'a revoltat în faţa paradei eroice a *Iliadei*. Pentru demonstrarea faptului, deşi am putea recurge la o serie de exemple luate prin secţionarea *Iliadei*, preferăm să ne mărginim numai la unul singur — moartea lui Hector şi cedarea cadavrului lui bătrânului Priam — şi pentru unanimitatea admiraţiei cu care e privit şi pentru posibilitatea ce ne oferă de a ne explica mai pe larg asupra cazului de falş eroism şi a scoborîrii tuturor valorilor omeneşti, fie prin fatalism, fie prin intervenţia zeilor, directă şi consecventă, în cele mai expresive acţiuni ale «eroilor».

După ce ne-am făcut cea mai înaltă ideie

despre vitejia lui Hector şi Ahile, soseşte momentul suprem, în care eroii reprezentativi ai Grecilor şi Troenilor se înfruntă într'o luptă decizivă. Dela început însă, Palas Atena, protectoarea lui Ahile, i se arăta eroului grec, pentru a-i spune:

«Cred că de-acum, iubite a lui Zeus, măreţule Ahile,
Da-vom Aheilor dela corăbii noi doi o biruinţă
Mare, cu arma strivind pe Hector în veci ahtiatul
După răsboiu, ci doar nu mai e chip să ne mai scape din mână,
Oricât Apolon s'ar sbate şi 'ncoace şi 'ncolo
S'ar tăvăli la picioarele tatălui Zeus».

Complotul e aşa dar făcut, soarta lui Hector hotărîtă în Olimp şi comunicată lui Ahile, care nu mai poate avea iniţiativa acţiunii sale şi îndoiala meritoasă şi dramatică asupra reuşitei întreprinderii. Executarea complotului are acelaş caracter de nelealitate. Luând forma lui Deifob, fratele lui Hector, Palas Atena îi cuvântează acestuia:

«Bade, că tare'ţi dă zor în jurul cetăţii lui Priam
Tot urmărindu-te iutele Ahile, dar hai împreună
Noi împotrivă să-i stăm apărându-ne aicea cu arma».

Hector primeşte propunerea:

...şi merse înainte amăgindu-l Atena

şi, întâlnindu-se cu Ahile, îi oferă lupta cu rugămintea ca biruitorul să cruţe trupul biruitului, dându-i-l familiei sale. Cunoscând dinainte rezultatul luptei şi, oarecum, complice al cursei în-

tinse de zei lui Hector, Ahile nu primeşte, ci-şi aruncă lancea în duşman. Hector ferindu-se, lancea se înfige în ţărână:

dar fără ştirea lui Hector
Palas de jos o răpi şi o dete napoi lui Ahile.

In orice om cu simţ etic sau numai sportiv, în astfel de condiţii inegale şi neleale, lupta nu mai are interes şi ridică orice valoare morală „eroului". Hector îl invectivează apoi pe Ahile, după norma caracterului *retoric* al tuturor acestor lupte singulare ale eroilor homerici, care, înainte de a'şi măsura puterile, se apostrofează în lungi, interminabile discursuri, se insultă, se bravează, se desfid, fac incursiuni ofensatoare în familia rivalului, bănuinidu-i autenticitatea naşterii, — trăsătură distinctă a unei rase flecare, subtile şi, în fond, puţin eroică, dar care, trecând de verosimilitatea noastră psihologică, devine insuportabilă. După ce-şi isprăveşte discursul fanfaron, Hector îşi aruncă şi el lancea, dar ea se loveşte de scutul lui Ahile. Mânios de neisbândă şi ne mai având alta, el cheamă zadarnic în ajutor pe frate-său, deoarece Palas, ce luase forma lui Deifob, dispăruse. Abia acum îşi dă seama Troianul că e victima unei curse întinse de zei:

Vai, negreşit că acum la moarte chematu-m'au zeii.
Eu am crezut că venise pe aici Deifobos viteazul
El însă'e după zid ; amăgitu-m'a Palas Atena.

Se hotărăşte, totuşi, să lupte eroic, căci în această luptă „homerică" învinsul are superioritatea morală asupra biruitorului. Stăpân pe situaţie, Ahile îşi aruncă lancea şi-l nimereşte pe Hector în singurul loc descoperit ce desparte grumazul de umăr; ascuţişul îi iese prin ceafă:

Insă gâtlejul arma ascuţită răsbind nu'i tae, şi deaceia
Poate vorbi încă Hector..

...întrucât eroii homerici nu se despart niciodată fără noi şi supreme invective, discursuri, imprecaţii. In timp ce Ahile îşi tratează adversarul răpus de „câne" şi regretă că nu e el însuşi fiară:

...să te rup şi cu poftă
Carnea ta eu s'o 'nghit

şi îi deschide muribundului prespective sinistre:

Au să te 'nfulice 'ntreg doar câinii şi corbii pe tine

bietul Hector îl imploară să-i încredinţeze cadavrul lui Priam, când va veni să-l răscumpere cu aur. Totul e însă în zadar; el moare în timp ce

„Mori, zise Ahile, deşi el murise

— servindu-i, astfel, încă un mic şi tradiţional discurs de prohod...

Din acest pasagiu, unul din cele mai reputate din întreaga *Iliadă*, reiese că, privite şi din punct de vedere moral şi din punct de vedere psiho-

logic, condiţiile luptei nu sunt nici de admirat, nici de acceptat. Prin intervenţia divină lupta devine o simplă cursă, prin care valoarea morală şi eroică a lui Ahile este anulată.

Pentru a dovedi şi mai mult amestecul de grandios uman şi de inacceptabilă scoborîre a faptei omeneşti prin interferenţa zeilor, vom mai face câteva scurte citaţii din scena răscumpărării cadavrului lui Hector, care încununează *Iliada* prin cea mai sguduitoare dintre situaţii: un bătrân tată sdrobit de durere sărutând mâna ucigaşului fiului său pentru a-i putea obţine cadavrul:

Marele Priam atunci se furişă 'n cort şi deaproape
Cade inaintea viteazului îngenunchind şi sărută
Ucigătoarele-i mâini care atâţia copii îi sdrobiră.

Şi plângând:

... eu sunt mai vrednic de milă,
M'am biruit şi făcut-am ce n'a făcut nimeni pe lume
Mâna ce crud îmi ucise feciorul am dus-o la gură.

Luând cea mai bună cale de înduplecare, Priam îi aminteşte apoi de tatăl lui, de Peleu, rămas singur acasă:

Adu-ţi aminte c'ai tată şi tu, o măreţule Ahile,
Şi e ca mine şi el pe pragul amar de necazuri
Al bătrâneţii şi poate vrăjmaşii vecini îl impilă
Şi-l amărăsc şi nu-i nimeni să-l scape de rău şi de jale.

Şi acum urmează scena, poate cea mai frumoasă, din *Iliada*: la gândul că şi bătrânul său tată, Peleu. ar putea ajunge în situaţia lui Priam, simţul adânc de umanitate se răscoleşte în neînduplecatul, câinosul Ahile, şi amândoi, bătrânul Priam şi îmblânzitul Ahile, se pun să plângă:

„Zise şi-un dor de părinte şi-o jale'i stârni lui Ahile.
El pe moşneag apucându-l de mână domol îl împinse
Şi se porniră pe plâns amândoi; pe feciorul-său plânge
Unul cu hohote lungi, întins la picioare naintea
Lui Pelianul; cellalt după tată-său plânge, ba geme
După Patroclu şi casa răsună de plâns şi de vaet.
După ce Ahile se satură de tânguit şi suspinuri
Şi de pe piept îşi descarcă povara de dor şi de jale,
Sare din scaun pe loc, de mână ridică moşneagul,
Milă fiindu-i de capul cel alb şi de barba cea albă
Şi după aceia duios lui Priam aşa-i cuvântează".

Scenă, înadevăr, admirabilă în adâncimea ei psihologică, în umanitatea ei măreaţă, şi în muţenia augustă a eroilor; de îndată însă ce Ahile se pune să vorbească cu patosul specific rasei, dând pe faţă intervenţia nedorită a divinităţii, frumuseţea ei, credem, păleşte:

...Şi eu doar pe Hector
Mă socotesc să ţi-l dau. Venitu-mi-a chiar dela Zeus
Veste de asta prin mama, copila bătrânului mării...

Imblânzirea lui Ahile nu era, prin urmare, efectul umanizării şi scena dintre bătrân şi dânsul, lacrimile lor amestecate nu veneau dintr'o comună înduioşare în faţa soartei obşteşti, ci

din porunca lui Zeus, transmisă prin Tetis. Din presupusa umanitate spontană, cădem aşa dar într'o acţiune dictată şi impusă de divinitate. Pe baza acestor simple pasagii s'ar putea, totuşi, da o interpretare figurată şi simbolică intervenţiei lui Zeus; divinitatea ar putea să nu fie considerată ca o forţă de constrângere din afară, ci ca expresia materială a unei forţe interioare, a gândului bun, a umanităţii din Ahile, ce'l îndeamnă la îmblânzire şi cedare. Textele nu permit, din nefericire, o astfel de explicaţie, plauzibilă de altfel. Chestiunea cadavrului lui Priam e discutată pe larg în Olimp; unii zei ar voi să-l trimită pe Hermes să-l fure; supărat pe Ahile că-şi exagerează mânia, Zeus chiamă în Olimp pe Tetis şi-i porunceşte:

Şi mai mult decât alţii
Eu sunt pe el mânios că'n furia lui mai opreşte
Trupul lui Hector pe câmp la corăbii şi nu vrea să-i dee

Tetis şi sboară într'un suflet la Ahile de-i spune:

Ia mai grabnic aminte o veste ce aduc dela Zeus:
Dânsul mi-a spus că pe tine sunt zeii 'nciudaţi şi el însuşi
Mai supărat decât alţii, că tu stăpânit de mânie
Trupul lui Hector îl ţii la corăbii şi nu-l dai acasă.

Ahil nici nu crâcneşte:

Fie cum zici; dela mine să-l ia cine plata mi-aduce
Dacă 'i porunca cu tot înadinsă din partea lui Zeus».

„Umanitatea" lui Ahile pleacă, aşadar, tot din poruncă, de vreme ce acţiunile omeneşti sunt reflexe realenu simbolice ale voinţii divine: eroii şi mişeii sunt paiaţe în mâna unui regizor transcendent.

Obiecţiile aduse *Iliadei*, pe temeiul acestor citate, nu ating negreşit întru nimic valoarea epopeei, raportată la rasă, la timp, la civilizaţie şi la formula ei estetică, întrucât, după cum am spus, *Iliada* vine dintr'o epocă, în care divinul era amestecat intim cu umanul şi reprezintă o formulă estetică caracteristică civilizaţiei miceniene.

Nu e, prinurmare, în discuţie degradarea poemelor homerice din marea lor situaţie reprezentativă, ci numai obligaţia de a le examina şi din punctul nostru de vedere, al sensibilităţii moderne, al idealurilor noastre morale, al valorilor noastre psihologice; obligaţia de a nu admite, estetic şi moral, frumuseţea unor fapte determinate, fatale, impuse de o forţă din afară, ineluctabilă.

Prezentând virtutea şi viţiul ca nişte produse naturale, ca alcoolul sau vitriolul, şi determinismul modern oferă aceiaşi primejdie a ridicării responsabilităţii şi a anulării oricărei calificaţii morale [1]).

1) Menţionăm studiul lui J. J. Weiss „*La littérature brutale*, în care, încă din 1858, cunoscutul critic se ridică împotriva consecinţelor literare ale determinismului studiate în scriitori ca Flaubert sau Baudelaire şi în teoreticieni

Acest determinism modern lucrează însă într'un teren atât de obscur, cu forţe atât de invizibile şi de puţin dovedite, încât nimeni nu are intuiţia fatalităţii, pentru că din moment ce ar avea-o, nimic n'ar mai îndreptăţi sancţiunea legală sau morală. Nu tot aşa şi fatalismul antic al eroului tragic, al lui Oedip de pildă, ispăşitor al unor crime involuntare făptuite din porunca unei fatalităţi nepătrunse, sau al eroilor homerici, retori fanfaroni, care, în mijlocul luptei, se opresc pentru a-şi povesti genealogia şi a se lăuda cu strămoşii, dovedindu-se la urmă simple paiaţe ale unei regizări divine, paiaţe, nu inconştiente de rolul lor, cum suntem poate toţi, ci vicleniindu-şi conştient adversarul spre a-l ademeni în cursa întinsă de zeul complice şi spre a-şi cânta apoi singuri slava unui eroism fraudulos. In

ca Renan şi Taine. In Taine, mai ales, el vede punctul de plecare al unei concepţii ce tinde să prefacă pe om într'un „automat spiritual": „Mais il est surtout de la'école nonvelle par ses théories littéraires. Il en a exposé magistralement et coordonné les principes; il lui a composé son esthétique, enchaînement de préceptes rigoureux dont la doctrine de „l'automate spirituel" forme le premier anneau." Sau aiure despre naturalism: La voici maintenant, qui ressuscite, mais absolue, mais inflexible, appliquée sans délibération, avec une rigueur géometrique et, si j'ose dire, avec un esprit de ligne droite, sans conscience d'elle-même désormais force qu'on subit et non plus règle qu'on se donne".

aceasta stă întreaga chestiune şi aci e necesară toată sinceritatea, de care suntem capabili. Trei mii de ani deschid o prăpastie, pe care cu gândul o putem trece dar cu sensibilitatea nu; deşi ne putem, aşadar, apropia de antichitate prin studiu, n'o putem face însă şi cu participarea efectivă a emoţiei, floare efemeră a unor condiţiuni actuale.

XII.

1. Valoarea de suggestie a poeziei homerice. 2. Traducerile D-lui G. Murnu. 3. Ion Creangă traducătorul ideal al *Odiseei.*

1. S'ar putea totuşi obiecta antinomia poziţiei unui critic estetic, făcând asupra unei opere de artă rezerve de ordin moral. In realitate, terenul de discuţie este cel al tuturor cercetătorilor problemei literaturilor antice şi, într'o măsură oarecare, e singurul teren de discuţie posibil; căci a ne pune, de pildă, în planul valorii de suggestie a poeziei homerice ar fi de prisos, întrucât refuzăm această competenţă chiar şi celor ce şi-au făcut din limba greacă un domeniu de studiu exclusiv şi profesional. Pentru moderni poezia homerică nu poate avea decât o valoare noţională; întregul element suggestiv, întregul zăcământ emoţional de reziduuri ancestrale, pe care-l are orice limbă şi pe care trebue să-l fi avut cu deosebire o limbă proaspătă ca limba elenă, cu imagini şi metafore vii încă, legate prin aderenţe multiple în sensaţie, întreaga această sevă

bogată, colorată, care circula în poezia homerică a dispărut pentru totdeauna, pentru necunoscător caşi pentru cel mai adânc cunoscător al limbii şi civilizaţiei elenice. Când citim, de pildă, „Aurora cu degetele de roză“ sau „Junona cu ochii de juncă“, imaginile ne par banale sau neînţelese, în timp ce la Greci ele porneau sau dintr'o viziune nouă şi originală sau dintr'un substrat religios. Valoarea metaforică, dealtfel ca întreaga valoare, imensă, ce iese din expresie, s'a decolorat sau s'a pulverizat şi pierdut, aşa că traducerile cele mai bune n'o pot restitui, deşi o pot înlocui prin echivalenţe.

2. In această ordine de idei, amintim cu elogii traducerile d-lui G. Murnu, a *Iliadei* şi *Odiseei,* cărora critice recente au încercat să le conteste, totuşi, valoarea de creaţiune echivalentă. Citaţiile făcute dovedesc însă realitatea acestor creaţiuni verbale, caşi alte multe citaţii ce se pot face la întâmplare. Iată, de pildă, un crâmpei din vorbele lui Ulise către Dolos [1]:

Fii liniştit despre asta, să n'ai nici o grije de moarte
Numai atâta răspunde-mi, dar spune-mi curat adevărul:
Unde-ai pornit-o din tabără singur aşa spre corăbii

---

1) *Iliada, X,* 380.

Pe întunericul nopții, când doarme 'n odihnă tot insul?
Umbli să jăfui pe morți care zac pe câmpie?
Ori la corăbii, la noi, te trimise chiar Hector, ca toate
Să iscodești și să vezi? Sau tu vii așa dela tine?

în care expresii ca *„fii liniștit despre asta“*, *„atâta răspunde-mi“*, *unde-ai pornit-o... așa spre corăbii“*, *„sau vii așa dela tine“* sunt rupte din însăși plămada originală a limbii române, constituind creațiuni de expresie originală, indiferent de textul homeric. Sau iată iarăși câteva rânduri din cuvântarea lui Ahile către Priam [1]):

„Culcă-te afară, tu moșule dragă, mă tem să nu vie
Făr de veste pe aici un mai mare de ai noștri ca sfetnic
Cum 'i obiceiul de vin totdeauna să stee de sfaturi.
Poate cumva să te vadă în noaptea cea neagră și iute
Și să te spue pe loc mai marelui oștilor noastre,
Lui Agamemnon...

încare acel admirabil „tu moșule dragă“, apoi „mai mare de-ai noștri“ „mai marele oștirii“ etc. sunt, deasemeni, forme originale de expresie. Sau când, ca să-l împace pe Ahile, Ulise îi făgăduește în numele lui Agamemnon că'i va da și pe Briseis [2]):

...Fata răpită de el. Cu sfințenie jură că n'a fost
Dânsul in patu-i vreodată și n'a cunoscut-o pre dânsa
Cum este firea și datoria între bărbat și femee.

1) *Iliada, XXIV*, 641.
2) „ *IX*, 270.

Citațiile s'ar putea înmulți. Faza actuală de formație a limbii noastre oferă, de altfel, mai multe, posibilități unei traduceri homerice, decât o oferă, de pildă, limba franceză, limbă formată definitiv, cristalizată, aristocratizată, în care încă din veacul al XVII primitivii eroi homerici vorbesc ca marchizii dela curtea lui Ludovic al XIV; Priam e un impunător „roi des rois“ și nu un „moșule dragă“, cum și era în realitate. In faza sa rurală, mirosind încă a lapte și a caș, limba română e plină de sevă rustică și păstorească, necesară redării poeziei homerice. Iată pentru ce în alte limbi mai civilizate o traducere de atmosferă ca cea a d-lui Murnu este aproape cu neputință; numai la noi era posibilă redarea regilor și eroilor homerici sub forma lor reală de ciobani, de oameni primitivi, cum e, de pildă Ahile, care la vestea morții lui Patroclu, nu-și suspină durerea în stanțe raciniene, ci:

Iute cu pumnii apucă din vatră cenușa cernită
Și peste cap o împrăștie fața frumoasă slutindu-și
Dumnezeescul veșmânt i se umple de neagra cenușă
Insuși în pulbere apoi, cât este de mare, se 'ntinde.
Părul din plete și-l smulge cu mânile schimonosindu-l.

Acelaș Ahile vorbește cailor săi ca un simplu țăran român [1]):

1) *Iliada, XIX*, 397.

„Breazule și tu Bălane, prăsilă vestită a smeoaicei.
Seama mai bine luați și 'n oaste napoi să-l aduceți
Pe mânător neatins, când fi-vom sătui de bătae,
Nu mă lăsați voi să mor ca bietul Patroclu",

Şi când „Bălanul" îi vesteşte moartea apropiată, el îi răspunde [1]:

„Ce îmi meneşti tu, Bălane, pieirea? Doar nu e nevoe
Ştiu și eu bine c'aici îmi este sortit să-mi dau duhul
Bietul, departe de dragii părinți. Dar nu mă las totuşi
Până ce eu pe Troeni nu-i satur acum de bătae".

Şi aşa mai departe [2].

3. In aceiaş ordine de idei, Ion Creangă ar fi fost, credem, cel mai bun traducător al *Odiseei*.

---

1) *Iliada*, *XIX*, 417.

2) După cum am mai spus, citațiile de plasticitate a limbii întrebuințată de d. Murnu în traducerile sale s'ar putea multiplica fără nici o greutate. După ce a tradus *Iliada* în hexametru, păstrând tonul solemn și oarecum artificial al unei epopei eroice, d. Murnu a adoptat pentru traducerea *Odiseei* endecasilabul alb, părăsind deci solemnitatea pentru naturalețã. Ori câte obiecții i s-ar fi adus în această privință, credem că ceia ce câştigă în firesc o astfel de traducere întrece pierderea în solemnitate — fără a ajunge să aprobăm și traducerea lui Coşbuc, care s'a încercat să toarne *Odisea* în strofe de structură specific coşbuciană.

Faptul că nu cunoştea greceşte n'are nici o importanță, de oarece traducerea noțională a poemelor homerice există în orice limbă, cu garanții de mare exactitate. In schimb, singur Creangă ar fi fost indicat să ne dea *echivalența* română a poemului homeric, căci *Odiseea* e, în realitate, un basm, proaspăt şi naiv, ce nu trece peste fondul basmului lui *Harap Alb* şi peste mentalitatea copiilor de zece ani; Lestrigonii, Ciclopii, Circe, Scila şi Caribda sunt de rasa Spânului, a lui Gerilă, Flămânzilă, Păsărilă, Setilă şi Ochilă... Creangă ar fi putut, deci, creia din nou basmul homeric în inimitabila lui limbă.

In lipsa lui şi întru cât la *suggestia* poeziei homerice nu se poate decât renunța, încă de mult am tradus în întregime, în proză, întreaga *Odisee*, în ton de basm, cu uşoare retuşări în materie mitologică, singurul element care pentru micul cititor modern poate deveni o împiedicare la înțelegerea rapidă.

Şi acum, după această prea mare digresiune revenind la obiecția de a fi abătut discuția de pe terenul valorii poeziei propriu zise pentru a o pune pe terenul psihologic sau etic, răspundem că discuția ar fi fost cu neputință întrucât valoarea de suggestie poetică a *Iliadei* este pierdută pentru totdeauna, deşi poate fi recreată, cu mijloace proprii şi pe răspundere proprie, de tra-

ducătorii moderni. Cum *Iliada* e numai o vastă construcţie epică cu un popor intreg de indivizi şi cu o mare bogăţie de fapte, ea poate fi considerată şi în valoarea studiului psihologic al eroilor şi în valoarea morală a faptelor lor.

XIII.

1. Imitaţia trecutului. 2. Renaşterea.

1. Cu toate afirmaţiile făcute până aici asupra caracterului de unicitate şi de ireversibilitate a formulelor estetice, asupra incapacităţii noastre de a le retrăi, prestigiul antichităţii a fost şi este încă atât de mare încât ne rămâne să arătăm cum întregi epoce literare au trăit din imitaţia ei.

După cum am dovedit în volumul III al *Istoriei civilizaţiei române moderne*, propagarea prin imitaţie a fenomenelor sociale, culturale, religioase etc. se face pe două căi. Cele mai adeseori imitaţia ia o formă de universalitate şi internaţionalism, de modă şi contagiune cu un caracter sincronic înlesnit, mai ales azi, de mijloacele de transmisiune, de interdependenţa reală, în care trăesc toate popoarele; un fenomen de orice ordin ar fi, o „invenţie", provoacă aproape instantaneu o undă de imitaţie ce se

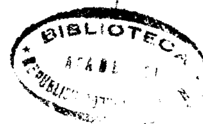
propagă pe o rază condiţionată şi de vitalitatea ei şi de rezistenţa întâmpinată.

Sunt domenii în care rezistenţa este minimă sau nulă, cum sunt descoperirile ştiinţifice: în zilele noastre, de pildă, după o scurtă rezistenţă, relativismul lui Einstein a fost acceptat pretutindeni, deşi acceptarea metodelor noi şi a descoperirilor nu implică şi eliminarea empirismului tradiţional, tenace încă multă vreme după aparenta lui înfrângere. In alte domenii, în artă, în religie, în filozofie, în ştiinţele sociale, din lipsa unei evidenţe ştiinţifice şi a unei utilităţi practice, deşi se propagă aproape instantaneu în păturile receptive la noutăţi, fenomenele întâmpină aproape întotdeauna rezistenţe înverşunate, ce isbutesc uneori să le anuleze: între vechea stare de lucruri şi fenomenul nou se produce, astfel, un duel logic cu un rezultat dictat de vitalitate şi de împrejurări.

In afară însă de această imitaţie prin contagiune instantanee şi sincronică, adevărat punct de plecare al progresului civilizaţiei omenirii, mai e şi o imitaţie retrospectivă, adică o imitaţie răsfrântă îndărăt asupra unor fenomene din trecut, reluându-le, desvoltându-le sau chiar numai reproducându-le în toată „puritatea" lor originală. Toate mişcările religioase din veacul XVI, ale lui Luther, Calvin Farel, Zwingel nu pornesc din căutarea unei noi concepţii religioase

ci din pretenţia de a reveni la vechiul creştinism şi de a-l face posibil în adevărata lui puritate; acelaş sens îl au şi celelalte mişcări în sânul altor religii, cum e mişcarea Vahabiţilor în sânul Islamismului sau a budismului în sânul brahmanismului; toţi vor să revină la vechea „lege" — la „adevărata lege" deviată de o practică eretică... In artă, revenirea la trecutul naţional se numeşte tradiţionalism, anacronică imitaţie de sine.

2. Nu o astfel de imitaţie de sine ne interesează în aceste consideraţii. Imitaţia se poate îndrepta nu numai asupra trecutului naţional, ci se poate întinde şi mai departe asupra unei civilizaţii regăsite, cum e cazul civilizaţiei greco-latine în timpul Renaşterii... Pentru a invedera prestigiul literaturii vechi şi ascendentul ei asupra culturii moderne, ne vom opri mai mult la acest fenomen unic prin amplitudinea lui de revenire aproape integrală la o formă dispărută de mai bine de o mie de ani. Plecând dela teoria hegeliană a formaţiei în cerc închis a civilizaţiilor, permiţând culturilor să se poată nimici între dânsele dar nu să se şi pătrundă, Houston Stewart Chamberlain priveşte Renaşterea ca o creaţiune excluzivă a conglomeratului medeteranian de popoare ce a contrariat libera desvoltare a spiri-



tului germanic, dreptul roman comprimând individualismul specific rasei şi aristotelismul încătuşând libera cugetare; sub motiv că, spiritul Renaşterii fiind în ştiinţă şi perfecţie, artistul nu mai reproduce ceeace vede şi simte ci ceea ce ştie şi deduce din noţiuni prealabile, John Ruskin atacă şi el Renaşterea, considerându-i arta ca pur formală şi consacrată unei perfecţii lipsite de emoţie şi de simpatie pentru clasele de jos. Oricât de discutabil ar fi fenomenul Renaşterii, rămâne încă miraculos, în sine, prin extraordinara lui vivacitate şi consecinţă în istoria culturii umane, iar posibilitatea lui nu se explică decât prin marea soluţie de continuitate a celor o mie de ani ai evului mediu, de năvăliri barbare sau de desvoltarea unei culturi exclusiv creştine, în contradiţie desăvârşită cu antichitatea.

Diferenţa de nivel dintre civilizaţia antică şi civilizaţia medievală în momentul „descoperirii" antichităţii fiind mare, conform unei legi verificate şi în alte împrejurări, imitaţia nu se putea deslănţui decât revoluţionar, consideraţie care dă Renaşterii o îndreptăţire sociologică.

Nu este în planul acestei cărţi de a schiţa, chiar şi în câteva rânduri, tabloul Renaşterii; pentru Italia, adică pentru adevăratul ei câmp de înflorire, el a fost zugrăvit, între alţii, şi de Burckhardt... Generaţii întregi de artişti, poeţi, savanţi, diplomaţi, sau numai simpli diletanţi se ridică în cultul antichităţii şi cu pretenţia de a reproduce cu exactitate formele vieţii vechi privite în idealurile ca şi în realizările ei. Petrarca reînvie în versuri latine epoca războiului al doilea punic în *Africa;* Boccaccio ne dă o *Teseidă*; Maffeo Vegio continuă în linişte cartea XIII a *Eneidei*; apoi în genul lui Claudian apar o *Meleagridă,* o *Hersperidă* etc.; după pilda acestora, răsar succesiv *Sforciadele*, *Borseidele*, *Borgiadele*, *Laurentiadele*, *Trivulciadele* etc. Hercule Strozza scrie un poem asupra morţii lui Cezar Borgia, în care, după pilda epopeelor antice, catastrofa dela 1503 e desbătută între zei. Pallas luând partea Spaniolilor şi Venera pe cea a Italienilor, Jupiter intervine şi el, conciliant, spunând că nu poate da nemurirea lui Cezar Borgia, pentrucă, cu toate intervenţiile, n'a dat-o nici lui Memnon sau Achile... Ovidiu, Catul sunt imitaţi sub nenumărate forme; nici Statius sau Martial nu sunt uitaţi; distihul elegiac şi epigrama plină de reminiscenţe clasice devin genuri actuale şi oarecum naţionale. De avem uneori nedumeriri asupra destinelor viitoare ale literaturii noastre contemporane, răspunsul îl găsim în destinele acestei vaste literaturi a Renaşterii, uitată în cea mai mare parte astăzi, şi din care n'a rămas decât unele opere scrise în limba italiană, adică, în afară de premergătorul Dante, litera-

tura naţională a lui Petrarca sau Boccaccio, cu excluderea numeroaselor lor lucrări latine de imitaţie antică.

Un secol după moartea lui Boccaccio, de pildă, *Decameronul* era mai puţin cunoscut în Italia decât compilaţiile lui mitografice, geografice şi biografice scrise în latineşte. Umanismul nu acaparează numai literatura de imaginaţie ci şi toate celelalte ramuri ale vieţii intelectuale; epistolografia şi oratoria latină se desvoltă în primul rând, în proporţii neobişnuite, prin studiul atent al lui Cicero, Quintilian şi al panegeriştilor imperiali; oratorii îşi împodobesc discursurile cu fapte şi citaţii din antichitate; la recepţia ducelui Maria-Galeas, un învăţat profesor din Piacenza îşi începe discursul cu un elogiu al lui Iuliu Cezar pentru a continua apoi cu fel de fel de citaţii antice; Filelfo îşi începe un discurs de logodnă cu: „Aristot, celebrul peripatetician"... Forma tratatului dialogat în maniera ciceroniană apare şi ea; locurile comune ale moralei se desfăşoară, astfel, în volutele alterne ale dialogului latin sau italian. Umanismul invadează, fireşte, şi istoria. Pitorescul şi culoarea locală a vechilor cronicari italieni, a lui Villani de pildă, sunt înlocuite prin stilul convenţional, artificial al umaniştilor; periodele lui Titu-Liviu înţepenesc stilul lui Facius, Folieta sau chiar al lui Bembo şi Jovius etc., ce se lasă convinşi că istoria trebue să pasioneze şi

să farmece pe cititori prin artificii stilistice. Cultura întreagă se latinizează sau se elenizează; tinerii din familiile nobile se numesc Agamemnon, Ahile, Tideu, Apelle; Sanseverino îşi ia numele de Iulius Pomponius Laetus iar Fillipo de San-Gemignano pe cel de Callimac; consilierii comunali devin *patres conscripti*, călugăriţele *virgines vestales*, cardinalii *senatores*, carnavalul *Lupercalia* etc. Pentru toţi cei ce încearcă să se manifeste în viaţa publică, limba lui Cicero devine supremul model; Longolius citeşte cinci ani numai pe Cicero pentru ca nu cumva să întrebuinţeze vreun cuvânt ce n'ar fi în acest scriitor; comediile lui Plaut şi Terentiu se joacă în diferite oraşe italiene şi, mai ales, prin palatele prelaţilor romani... Tabloul s'ar putea duce şi mai departe cu mii de amănunte fixate de Burckhardt, din care se vede lesne cum faţa unei societăţi şi culturi s'a putut schimba cu totul prin prestigiul extraordinar al unei civilizaţii ieşite din linţoiul morţii sale milenare. Câştigurile Renaşterii sunt, incontestabil, mari dar şi pierderile în unele direcţii reale; adevăratele beneficii nu se înregistrează de cât atunci când spiritul de imitaţie a antichităţii fuzionează cu spiritul naţional şi cu spiritul veacului, în opere echilibrate, durabile [1]).

1. Asupra pierderelor cauzate de Renaştere, Burckhardt

se exprimă astfel (I, p. 212): „Dacă ideile isvorîte din evul mediu s'ar fi putut apăra, ar trăi şi acum; dacă visătorii ce aspiră la reîntoarcerea acestei epoci fericite ar fi obligaţi să trăiască în ea numai un ceas, ar cere cu tărie aerul lumii moderne. Negreşit că într'o revoluţie atît de mare ca Renaşterea, a dispărut multe şi nobile flori, — ceiace nu e un cuvânt să blestemi însăşi revoluţia".

XIV

1. Clasicismul francez din veacul al XVII.

Nicăeri nu se putea însă desvolta Renaşterea mai intensiv de cât în Italia, plină de monumentele antichităţii latine, în care, deci, spiritul antic trăia încă şi îşi putea da iluzia de a se continua în mod firesc. Cu toate că acţiunea ei iradiază asupra întregului apus şi ar fi de prisos să o urmărim şi la alte popoare, la Francezi, în deosebi, nu putem să nu amintim că e atât de puternică în cât se prelungeşte până în veacul al XVII, constituind momentul considerat de mulţi ca cel mai însemnat al întregei culturi franceze. E, în adevăr, unic cazul acestui fals clasicism cristalizat în jurul unor principii împrumutate şi anacronice. Deşi nu ne mai aflăm în faza imitaţiei servile a primilor veacuri ale umanismului, nu-i mai puţin adevărat, că, în afară de procedeele tecnice scoase din experienţa trecutului acumulată în atâtea opere de mare valoare, imitaţia rămâne şi acum tot formală;

Racine şi Corneille pot imita în tecnica lor pe Sofocle sau Euripide, şi îşi pot alege subiectele din istoria Romei sau din mitologia Greciei, tăindu-şi subiectele din Homer sau din Tacit; Molière îşi poate căuta motive de inspiraţie din Plaut, Terenţiu sau chiar din fragmentele lui Menandru; Boileau se poate inspira din Horaţiu; La Bruyère din Teofrast; Fénelon din Lucian sau din Homer; Régnier din Horaţiu şi Juvenal; La Fontaine din Esop şi Fedru; eroii pot fi Ifigenia, Andromaca, Cinna, Horaţiu, Hermiona, Fedra, Britannicus, Neron etc., etc.; zeii invocaţi pot fi Ares, Poseidon, Zeus, Hades, Eros etc.; decorul vieţii antice poate fi păstrat —, în realitate, după cum s'a observat de atâţi critici şi, în deosebi, de Taine, imitaţia se mărgineşte, pe deoparte, la o latură figurativă de natură convenţională, iar, pe dealta, la o tecnică încercată, peste care nimeni nu putuse trece încă. In dosul acestei figuraţii, şi dincolo de tecnică, lăudabilă de altfel, realitatea e contemporană; deşi omul e studiat în generalitatea lui, indiferent de timp şi spaţiu, felul lui de expresie şi de reacţiune aparţine veacu u al XVII şi chiar curţii lui Ludovic al XIV-lea; moravurile antice le sunt scriitorilor atât de necunoscute, încât eroii homerici ce au trăit cu o mie de ani înaintea erei noastre vorbesc în stilul înflorit al marchizilor parizieni. Dar tocmai această inexactitate istorică şi lipsă de coloare locală

constitue elementul viabil al clasicismului francez, elementul contemporan, observat după natură, lesne surprins îndărătul decorului convenţional de eroi homerici [1]).

---

1) După cum am mai amintit şi în altă notă, Jules de Gaultier studiază Renaşterea ca pe un fenomen bovaric şi, pentru a ne mărgini numai la Renaşterea franceză, reproducem această concluzie (Jules de Gaultier, *Le bovarysme*, p '107) „Ainsi, en tous les ordres de l'activité mentale, l'influence de la culture antique a contraint l'esprit français, au XVI-e siècle, à se concevoir quelque peu différent de lui-même, et on ne saurait nier que cette fascination ne se soit fait sentir parfois avec trop de force et au détriment de la civilisation déjà formée qui la subissait" Iar Remy de Gourmont în *L'esthétique de la langue française* arată artificializarea limbii franceze, vizibilă şi în Pleiada, în Rabelais chiar, prin introducerea nemistuită a elenismelor; numai în veacul al XVII, procedând prin eliminări, scriitorii isbutesc să reconstitue armonia limbii.

XV

1. Lupta dintre „moderni" și „antici". 2. Adevărata insuficiență a „anticilor" din punctul de vedere al sensibilității noastre.

1. Sfârșitul veacului vede însă o reacțiune împotriva ascendentului covârșitor al antichității asupra desvoltării normale a literaturii franceze, începând dela acel Desmarets de Saint-Sorlin, care în 1657 cerea, cu drept cuvânt, unei literaturi creștine un miraculos creștin, în timp ce, în epoca apariției *Paradisului pierdut* al lui Milton, Boileau voia să-l limiteze la miraculosul zeilor antici — și până la De la Motte-Houdar, traducătorul unei *Iliade* (1714) redusă la 12 cânturi, amputată de toate „asperitățile", impuritățile, edulcorată, „civilizată", așa cum își închipuia că ar fi scris-o Homer de ar fi trăit în epoca marelui rege. Nu e în rolul cărții de a intra în amănuntele acestei „certe dintre antici și moderni", în care de partea modernilor luptau frații Perrault, mai ales Charles, prin memorabilul său

poem *Siècle de Louis le Grand* cetit la Academie în 1688 și prin *Parallèles des anciens et des modernes*, apoi Fontenelle etc., pe când de partea „anticilor" luptau Boileau, La Bruyère, La Fontaine și, în genere, toți marii creatori ai epocei. Terenul pe care se puneau „moderniștii" era idea carteziană a progresului; din moment ce sub toate raporturile omenirea nu stă pe loc, este inadmisibil ca numai în artă prezentul să nu reprezinte, principial, un progres față de antichitate. In *Digression sur les anciens et les modernes* și Fontenelle rezolvă chestiunea *a priori:* ținând seama tot de anumite condiții istorice ce frâng uneori linia progresului continuu, de s'ar putea contesta faptul că unii poeți antici au fost întrecuți până azi, se poate susține, totuși, că vor fi întrecuți de acum înainte. Cu această amendare, poziția moderniștilor rămâne fermă și astăzi. Linia progresului nu merge, înadevăr, neîntrerupt și între antichitatea greco-romană și veacul XVII s'au interpus o mie de ani de ev-mediu, adică de distrugere complectă a civilizației antice prin năvălirile barbarilor, de formare de popoare și state noi, cu o mentalitate nouă și primitivă, începând prin soluție de continuitate o nouă linie de desvoltare, de spiritualitate creștină, distrugătoare a tuturor vechilor valori. Abia Renașterea reia firul clasicității printr'o imitație, febrilă și integrală la început, ca toate imitațiile provocate de o

prea mare diferenţă de nivel cultural, mai temperată apoi, naţionalizată printr'o relativă adaptare la rasă şi epocă. Cu toată fermitatea poziţiei moderniştilor şi legitimitatea dorinţii lor de a emancipa literatura de sub tirania formulelor clasice, trecând la fapte, nu putem recunoaşte superioritatea literaturii veacului XVII asupra antichităţii, principial, neintrând în comparaţii şi consideraţii particulare. Fără a ignora caracterul de adaptare, prin care se diferenţiază, de pildă, tragedia franceză de tragedia antică, ca şi toate celelalte genuri, fără a uita că, sub aparenţe exotice, se ascunde un suflet francez localizat în timp şi spaţiu, nu-i mai puţin adevărat că nu se poate tăgădui caracterul de *imitaţie* a acestui neoclasicism, care stărue să ducă mai departe şi să perfecţioneze o formă de artă ce nu-i aparţine, răspunzând mentalităţii altor rase şi, mai cu seamă, altui mileniu. Adevăratul progres nu se poate desvolta decât în sensul originalităţii, al specificităţii şi, mai ales, al contemporaneităţii. Oricât ar fi de strălucită literatura veacului XVII, cât timp nu se desprinde din servitutea şi imitaţia antichităţii, nu poate fi privită ca o valoare independentă, ca o creaţiune originală, singură comparabilă cu cealaltă creaţiune originală care e arta antică. A trebuit să vină veacul XVIII, veac ideolog, revoluţionar, şi care, deşi inferior sub raportul artistic, a distrus idealul

„clasic", a pulverizat genurile perimate ale antichităţii ce'şi supravieţuiau sub peruca de curte, şi a dat, astfel, posibilitatea spiritului modern al veacului al XIX să se organizeze în forme literare noi, specifice, originale şi mai presus de toate contemporane, adică răspunzând adevăratelor necesităţi estetice ale timpului, fără „miraculosul" paganistic, crezut de Boileau încă indispensabil într'o epocă creştină. Deabia acum se poate vorbi de valori originale şi de un progres, în sensul creaţiei proprii şi nu al continuării şi perfecţionării unor forme moarte şi însufleţite ca nişte simple păpuşi copeliene. Emancipată de spiritul antichităţii, prin simpla fatalitate a progresului, literatura modernă poate înfrunta tot ce s'a scris până acum. De nu avem Homeri în sensul antic, e pentrucă spiritul timpului a evoluat şi că, pentru noi modernii, Dante, Shakespeare, Goethe sau Tolstoi reprezintă expresia acestei evoluţii. Nu se cuvine deci să comparăm *Henriadele*, *Franciadele* sau *Clovisul* lui Desmarets cu *Iliada* şi *Odisea*, adică să comparăm originalele cu palidele lor duplicate, ce nu aspiră decât la imitarea unui model, ci să comparăm (pe cât se poate) marile producţii ale spiritului modern, în originalitatea lor, ca valori independente, cu valorile antichităţii; prin inevitabilul progres al omenirii din această comparaţie, arta modernă nu poate decât să câştige. Scriitorii minori de

altfel, care au ridicat steagul modernismului împotriva lui Boileau şi a marilor scriitori ai epocei rămaşi sub tutela antichităţii, au dus, aşadar, o luptă salutară şi încununată de biruinţă, fără să exagerăm totuşi valoarea poziţiei lor, întrucât ei n'au procedat revoluţionar prin afirmarea nevoei emancipării de antichitate. In memorabilul său *Siècle de Louis le Grand*, Charles Perrault începea astfel:

La belle Antiquité fut toujours vénérable,
Mais je ne crus jamais qu'elle fut adorable,
Je vois les Anciens sans plier les genoux,
Ils sont grands, il est vrai, mais hommes comme nous.

punând, deci, terenul de luptă pe o comparaţie între scriitorii veacului al XVII cu cei ai antichităţii. E drept că preferinţele sale înclină spre moderni şi:

Les Régniers, les Maynards, les Gombauds, les Malherbes,
Les Godeaux, les Racans..
Les galants Sarrazins et les tendres Voitures,
Les Molières naïfs, les Rotrous, les Tristans

erau preţuiţi mai presus de cât scriitorii greci şi romani [1]). Tot aşa, pentru a dovedi inferioritatea anticilor, Desmarets aşeza faţă în faţă pasagii din *Clovisul* său — palidă imitaţie a formulei epice vechi — cu pasagii din *Eneida* traduse tot

1) G. Lanson, *Hist de la litt. française*, p. 591.

de dânsul. Cu o astfel de aparare problema modernismului nu putea obţine o soluţie imediată.

2. Dar pe deasupra comparaţiei dintre scriitorii unei epoci cu cei ai alteia, pe deasupra afirmaţiei raţionaliste a progresului omenirii şi fără a contesta influenţa considerabilă şi salutară a cultului antichităţii asupra desvoltării literaturii veacului XVII, e firesc să privim „cearta dintre scriitorii vechi şi moderni" şi sub un alt aspect: nu al valorii scriitorilor *in abstracto* ci în viabilitatea lor, prin faptul de a fi exponentul unei epoci, al unei sensibilităţi estetice. Ori cum ar fi judecate valorile sub raport critic — şi nu trebue să uităm massa de prejudecăţi şi de suggestii ce intră în determinarea valorilor trecutului, aureolate de nimbul vechimii şi consacrării, — scriitorii moderni sunt, principial, mult mai reali, mai vii, numai prin faptul consonanţei sensibilităţii lor cu sensibilitatea noastră. Pentru noi nu există, de pildă, poet al antichităţii sau al altor popoare şi epoce cu o mai mare forţă de persuasiune ca Eminescu, şi sub raportul actualităţii sensibilităţii lui şi sub raportul expresiei ce-şi trimite nemijlocit efluviile suggestiilor. Privită din punctul de vedere al sensibilităţii şi nu al valorilor teoretice, se poate chiar afirma că nu există decât literatură modernă; ori câtă ipocrizie s'ar pune în a-

firmaţia contrarului, literatura veche nu constitue, în realitate, decât un obiect de studiu, de care fără a o simţi şi a ne identifica cu ea, ne apropiem pe cale intelectuală, pentru a recunoaşte într'însa vestigiile unei civilizaţii dispărute, ale unei sensibilităţi risipite, rocă purtând încă urma animalului viu odinioară dar fosilizat acum. In ceiace priveşte în mod special literatura veacului al XVII, pusă în discuţie, asupra ei se mai poate exprima şi rezerva, că, în afară de elementul viu, expresie a sensibilităţii epocei, a fazei culturale, a societăţii, conţine în structura sa elementul fosilizat chiar în momentut producţiei sale al unei figuraţii, al unui mod de expresie vechiu de două mii de ani. Numai când se va desface de cămaşa de forţă a antichităţii, numai atunci literatura franceză va merge *pari passu* cu evoluţia societăţii şi a sensibilităţii estetice [1]).

---

1) Părerile expuse în aceste rânduri sunt departe de a exprima adevăruri recunoscute în critica franceză; s'ar putea spune, dimpotrivă, că ele contrariază, opinia publică în aproape totalitatea ei. Nu e vorba numai de critici mai vechi ca Nisard sau mai noi ca Brunetière, care s'au pus, încăpăţinat, pe terenul intangibilităţii secolului al XVII, al superiorităţii lui absolute şi al inviolabilităţii principiilor lui literare, şi au combătut în numele lui toate formele noi de artă, Nisard, romantismul, şi Brunetière, naturalismul şi simbolismul; nu e vorba nici de critici ca Jules Lemaître, Emile Faguet, Anatole France, care, deşi mai receptivi, revin la Racine ca la expresia

cea mai desavîrşită a literaturii franceze; — ci e vorba de marele public, care urmăreşte cu încordare şi cu o vădită satisfacţie matineele tragediilor lui Racine sau Corneille. In această fidelitate incontestabilă vedem efectul influenţii şcoalei asupra oamenilor culţi, influenţă covârşitoare într'o ţară cu o structură atât de tradiţională, cum e, în fond, Franţa.

XVI

1. Veacul al XVIII sub raportul luptei între „moderni şi antici". 2. Concluzii.

1. Acţiunea revoluţionară a secolului XVIII nu trebue înţeleasă în sensul creaţiei unei literaturi implântate în contemporaneitate; biruinţa teoriilor lui Perrault relativ la superioritatea modernilor faţă de cei vechi se traduce, de fapt, în părăsirea clasicilor greci şi înlocuirea lor prin neoclasicii veacului XVII trecuţi în situaţia de modèle; în locul lui Euripid sau Sofocle avem acum ca punct de plecare pe Racine şi pe Corneille; imitând nişte opere, care la rândul lor erau tot imitaţii, trecând astfel prin două rânduri de operaţii, genurile literare se anemiază şi se reduc la absurd: e cazul tragediei pseudoclasice a lui Crébillon sau Voltaire. Fără a prejudeca asupra acţiunii filozofice, sociale, ştiinţifice a veacului al XVIII, acţiuni pozitive, sub raportul literar, acţiunea lui e pur negativă, de emancipare de sub obsesiunea formulei clasicismului vechi, fie prin ideologie progresivă, fie prin involuntara re-

ducere la absurd a unor còpii caduce. Nici reacţiunea acestui secol novator nu împrăştie însă cu totul prestigiul antichităţii, tenace încă din timpul Renaşterii, adică de câteva veacuri, după cum nu avea să-l împrăştie nici Revoluţia franceză, nici epoca napoleoniană. Similitudinea unor împrejurări politice aveau, dimpotrivă, să deschidă, brusc, uşa strigoilor dispăruţi de mult; epoca republicană evoca, de sigur, epoca vechilor republici dela Atena şi Sparta, epoca napoleoniană evoca amintirea epocei imperiale romane. De aici o recrudescenţă a clasicismului în latura lui exterioară, decorativă; în subiecte, în care se puteau uşor găsi puncte de asămănare cu prezentul în vederea obţinerii, prin aluzii, a unor efecte actuale. Pentru a lovi în Teroare Joseph Chénier intercalează în *Timoléon*, versuri de felul acestora:

Songeons que la terreur ne fait que des esclaves.
La tyrannie altière et de meurtres avide,
D'un masque révéré couvrant son front livide,
Usurpant sans pudeur le nom de liberté,
Roule au sein de Corinthe un char ensanglanté.

sau în Caius Gracchus:

Des lois et non du sang! Ne souillez point vos mains,
Romains, oseriez-vous égorger des Romains?

pentru a compune apoi sub imperiu tragedii ca *Brutus şi Cassius, Tiberiu, Oedip la Colona, Electra* etc.; Raynouard scrie un *Caton din Utica,*

Collot d'Herbois, teroristul, un „*Proces al lui Socrate*“ ; Lehoc un *Pyrrhus*, Luce de Lancival, un *Hector* şi aşa mai departe în operele lui Gabriel Legouvé, Baour-Lormian, Népomucène Lemercier, Arnault etc. Literatură ocazională mascată sub peplul antichităţii, literatură ieşită din acelaş isvor ca întreaga jurnalistică şi oratorie a epocei, plină de expulzarea Tarquinilor, de moartea lui Cezar, de eroismul lui Brutus, de inflexibilitatea lui Licurg, de înţelepciunea lui Solon, de supliciul lui Manlius, de sacrificiul lui Leonida, de condamnarea lui Aristide, de judecarea lui Socrat (Welschinger), literatură, care în domeniul plastic îşi are echivalentul în pictura lui David, pictor şi al lui Robespierre dar şi al lui Napoleon, organizatorul tuturor cortegiilor revoluţiei, dar şi ale imperiului,—pictorul lui *Brutus, după moartea fiilor săi*, al *Sabinelor*, al lui *Leonida la Termopile*; sau în pictura lui Regnault, autorul *Educaţiei lui Achile* etc., în pictura lui Pierre Guérin cu *Marcus Sextus, Caton din Utica* etc.; tot aşa după cum în arhitectură clasicismul e vizibil în *Panteon*, în *Invalizi* şi în toate construcţiile napoleoniene ce vizează măreţul, în arcurile de triumf, al *Carrouselului* sau în cel *de l'Etoile*, în *Madeleine*, în palatul Corpului legislativ etc.; şi tot aşa după cum în sculptură înregistrăm o întoarcere spre clasicism prin: Roland, Michallon, Giraud, etc., împins până acolo încât, chiar când trebue

să reprezinte un general de artilerie, sculptorii nu şovăesc să-l desbrace în maniera Romanilor, cu pulpele goale, cu o cască în cap, cu un gladiu la coapsă [1]).

2. Am făcut acest scurt istoric pentru a urmări firul roşu al prestigiului şi ascendentului clasicismului greco-latin, prestigiu aproape semimilenar, izvodit de departe, din veacul al XII, pentru a deveni în Italia Renaşterea în veacul XIV şi XV, o adevărată palingenesie, o restauraţie integrală şi frenetice a antichităţii, echilibrându-se în veacul al XVII francez într'o epocă adevărat clasică, în creaţii de mare valoare, în care originalitatea, contemporaneitatea sunt mascate dar şi îndrumate şi estetizată de cultul modelelor artei greceşti, într'o vizibilă descompunere, apoi, anemiat, dar, totuş, încă destul de viu pentru a isbucni agresiv de ori câte ori împrejurările sociale şi politice crează similitudini istorice. Acţiunea şi realitatea lui se pot considera ca încheiate în epoca noastră. E drept că spirite investigatoare descopăr şi astăzi un neo clasicism în domeniul divers al artei. Dar dacă prin neoclasicism înţelegem fie cultul antichităţii, prin imitarea sau luarea ca punct de

---

1) Alfred Rambaud, *Histoire de la civilisation française*, v. II passim.

inspiraţie a materialului furnizat de antichitate, fie, trecând la fond, reprezentarea generalului, a tipicului, şi nu a caracteristicului şi a individualului, nu putem vedea şi nici prevedea o astfel de mişcare de un caracter colectiv.

Incetarea acţiunii directe şi directive în desvoltarea artei contemporane, nu înseamnă şi încetarea prestigiului antichităţii. Departe şi cu mult prea departe de o astfel de poziţie independentă, prestigiul rămâne încă viu de nu şi profund în toate stratele societăţii, la oamenii culţi ca şi la cei inculţi; el este cu atât mai tenace cu cât, prin moştenire, a trecut în părţile iraţionale ale conştiinţei noastre, a lucrurilor admise fără nevoia de a fi şi dovedite. Toată lumea admiră pe Homer, deşi puţini l'au şi citit, şi mai puţini l'au înţeles şi, după cum am mai spus, *nimeni* nu-l poate simţi, altfel de cât pe calea intelectuală, după o prealabilă atmosferizare în epocă şi ca pe un monument istoric al ei. Opiniile noastre în chestiunea scriitorilor antici, ca de altfel şi în alte multe chestiuni, sunt însă, după cum spunea André Gide, cecuri trase fără acoperire; admirăm orbeşte pe baza unui prestigiu istoric, ce rămâne de analizat în elementele lui psihologice [1]).

1) Ne referim anume la paginile intitulate *Dictées* din

La nouvelle revue française, XVI, No. 190 din 1 Iulie 1929, unde André Gide ne aminteşte şi de *Memoriile* unui orb din naştere, care se raportă mereu la sensaţii vizuale, de forme şi de culori, deşi nu le-a văzut niciodată. Obsesie, de sigur, din partea orbului, care în alt plan îşi găseşte echivalenţa în obsesia atâtor scriitori de a simula satisfacţii estetice cu totul în afara competenţii şi capacităţii lor.

XVII

1. Factorii psihologici ai prestigiului antichităţii: selectarea timpului. 2. Consensul veacurilor.

1. In prestigiul ce înconjoară pe scriitorii clasici, pe lângă vechime şi alte consideraţii, asupra cărora ne-am oprit, intră şi credinţa, nemărturisită poate dar infuză, a unei selectări prin sita riguroasă a mileniilor. E drept că, în unele cazuri, ni s'au păstrat operele cu o difuziune mai mare şi că din acelaş scriitor s'au selectat operele cu mai multă căutare în biblioteci şi şcoli. Rolul de căpetenie în această operaţie l'au jucat însă întâmplarea sau alte criterii fără legătură cu valoarea literară. Cu excepţia câtorva fragmente, întreaga poezie lirică greacă a dispărut; din cei trei sute cincizeci de poeţi tragici, abia ne-au rămas trei, şi din opera acestora atât de îmbelşugată — 70 de tragedii ale lui Eschil, 113 ale lui Sofocle, 92 ale lui Euripide, — abia avem câteva fragmente. In comedie, Menandru creatorul comediei noi, şi Filemon, au dispărut în întregime. In în-

tregime au dispărut şi marele poet Stesichor, Simonide, învingător de cincizeci de ori în concursuri, Corinna, învingătoare de cinci ori a lui Pindar. Contemporani competenţi ne vorbesc de marele talent al lui Gallus; în începuturile sale, Virgiliu recunoaşte superioritatea lui Varius. Şi unul şi altul au naufragiat în întregime, după cum au naufragiat trei pătrimi din literatura antică. Deşi se crede că dispariţia s'a efectuat pe temeiul unei selectări latente, în realitate, au dispărut Menandru şi Filemon pentru a ne rămâne imitatorii lor latini, sau au dispărut Stesichor, Simonide, Gallus, Varius, Ennius sau Naevius, pentru a ne rămâne Diogene Laertiu, Elian, Valerius Maximus, Silius Italicus, Valerius Flaccus, Justin, etc., scriitori mediocri, pe care nici o calitate eminentă nu-i recomanda posterităţii; din cele 142 cărţi ale lui Titu-Liviu nu ne-au rămas decât 35; acum câteva veacuri la un joc de minge lângă Saumur, un jucător constată că racheta lui era plină cu un manuscris al lui Titu-Liviu din decada a doua şi, cercetând, află că întreg manuscrisul istoricului servise de umplutură rachetelor; din *Istoriile* lui Tacit s'a pierdut cea mai mare parte şi din *Anale*, jumătate — ni s'a păstrat, totuşi, didacticul Cornelius Nepos. Faptul nu poate fi explicat prin selectare ci numai prin întâmplare. „Ni se pare, conchide Paul

Stapfer [1]), că însăşi antichitatea a operat o selecţie, pe care în realitate au operat-o flacăra, ferul, aerul, umiditatea, viermele rozător, şoarecii, călugării ce au ras manuscrisele, — într'un cuvânt toţi agenţii de distrugere: — ciudată selecţie, în care critica n'a avut nici un rol efectiv, în care nici timpul chiar nu şi-a exercitat acţiunea regulată şi înceată şi din care n'au scăpat decât epavele unui mare naufragiu întâmplător". Cum Titu-Liviu se exprimă în prefaţa operei sale istorice „dacă în mulţimea numeroasă a scriitorilor (*tanta scriptorum turba*) ce m'au precedat, numele îmi rămâne obscur, mă voi mângâia, privind gloria şi mărimea celor ce-mi vor întuneca renumele" — se pune întrebarea: unde sunt istoricii mari ce ar fi putut întuneca gloria lui Titu Liviu? Răspunsul stă în constatarea că timpul a filtrat, în bună parte, întâmplător, orbeşte, opera antichităţii, aşa că, după cum dispariţia unei opere nu implică lipsa ei de viabilitate, nici faptul de a se fi păstrat nu implică un merit deosebit şi, mai ales, nu legitimează un prestigiu excesiv. Deşi, de pildă, de două mii de ani omenirea studioasă se apleacă asupra discursurrlor lui Cicero şi tinerimea îi silabiseşte şi astăzi *Catilinarele*, nimic nu e de imitat, în realitate, din caracterul omului politic (şi într'un discurs politic caracterul e ne-

1) Paul Stapfer, *Des réputations littéraires*, p. 232.

cesar), şi dela primele pagini te isbesc găunozitatea verbală, lăudoroşia, vanitatea, bombasticul expresiei.

2. In jurul operelor vechi se cristalizează nu numai prestigiul timpului şi al unei selectări tacite ci şi cel al aparentului consens al tuturor cunoscătorilor veacurilor. „Vechimea unui scriitor, spunea Boileau, nu e un titlu sigur al meritului său, dar vechea şi statornica admiraţie pentru operele lui e o dovadă sigură şi fără greş că merită să fie admirate". In multe cazuri, consensul este, în realitate, numai o iluzie de perspectivă, de oarece operele literare trec prin variaţii dictate de împrejurări culturale şi de gust; dacă, totuşi, se face cu timpul o unanimitate, ea nu inglobează decât un număr foarte restrâns de personalităţi „hors série". Analizând apoi compoziţia acestei unanimităţi, constatăm dela prima vedere că nu e vorba de o conglăsuire spontană a competenţelor individuale. „Quasi toutes les opinions que nous avons, spunea Montaigne, sont prises par autorité". Iar La Bruyère adăuga: „Nous louons ce qui est loué bien plus que ce qui est louable".

Tonul îl dau câţiva critici, care prin autoritatea lor impun o părere şi determină cu timpul prestigii definitive. „La Harpe, spunea Stendhal,

a appris la littérature à cent mille Français, dont il a fait de mauvais juges". In materie artistică şi, de altfel, în toate materiile de oarecare altitudine spirituală, opinia publică reprezintă o masă amorfă, incapabilă de iniţiativă şi de cristalizare; ea nu poate fi pusă în mişcare şi silită să-şi ia o formă decât prin iniţiative pornite de sus dintr'un principiu de autoritate. Odată fixate, formulele literare se inseriază în istoria literară, şi, variate întrucâtva la început, se tipizează cu vremea pentru a lua expresia dogmatică a manualului şcolar dictat de programele analitice.

XVIII

Şcoala şi istorismul.

Şcoala devine astfel termenul ultim, apoteoza dar totodată şi crematoriul capodoperelor trecutului; ce printr'ânsa se formulează, se clasifică, se menţin în amintirea pur formală a generaţiilor succesive; ea e coloana vertebrală, pe care se articulează întreaga osatură a unui trecut mort,—funcţie socială felurit apreciată. Rolul şcoalei este, înadevăr, de a insera pe individ în timp şi de a-i da conştiinţa solidarităţii umane sau naţionale, rol legitim şi valabil. Recunoscându-i-l, nu înseamnă însă că trebue să-i recunoaştem şi abuzurile, cum e deformarea individualităţii prin acţiunea ei uniformizatoare. Fără a ne raporta şi la celelalte discipline ci, mărginându-ne numai la domeniul literar, nu putem să nu constatăm primatul istorismului, prin care, cu o adevărată rupere de echilibru faţă de necesităţile prezentului, şcoala e invadată de interesul trecutului. După cum chestiunile certurilor dinastice cu ve-

cinii, răscoalele şi intrigile boierilor, incursiunile turceşti sau ruseşti în ţară, succesiunile voevodale, nu în intenţia fixării fizionomiei generale a trecutului ci cu o bogăţie covârşitoare de amănunte fără raportare la problemele momentului de faţă,— deviază sensul normal al învăţământului istoriei, tot aşa, pe lângă că se întemeiază pe o serie de formule, legende, şi mituri lipsite uneori de realitate, şi învăţământul literaturii suferе de pe urma disproporţiei interesului faţă de trecut în comparaţie cu lipsa de preocupare faţă de prezent. Compilaţiile de cronici, diversele omiliare sau cazanii studiate cu date precise şi amănunte inutile iau o importanţă, pe care n'o au de fapt; în schimb, nici o atenţie literaturii contemporane. Prin eliminarea complectă a scriitorilor în viaţă, programele noi au accentuat şi mai mult ruperea de echilibru între cele două forţe. Şcoala nu trebue, totuşi, privită ca o necropolă şi, oricât şi-ar trage prezentul puterea din trecut, ceeace ne interesează în primul rând e acest prezent, singurul, pe care-l putem înţelege şi trăi. Cum stihurile lui Dosoftei sau ale lui Miron Costin oferă un interes istoric, fără să exercite, totuşi, vreo acţiune în formaţia gustului estetic al tinerimii, îngrădirea învăţământului literaturilor numai la epoce vechi poate fi privită ca un atentat la educaţia estetică.

A lăsa ca generaţiile tinere să-şi formeze gustul în poeziile lui Asachi şi chiar Gr. Alexandrescu şi Vasile Alecsandri înseamnă a pune în mod voluntar stavile mersului lui firesc şi, de fapt, numai datorită şcoalei, literatura contemporană găseşte în public o rezistenţă mai mare decât ar îndreptăţi-o inerţia lui naturală faţă de orice formă nouă. Prin lipsa unei concepţii evolutive a literaturii, prin fixarea interesului estetic pe nişte poziţii de mult depăşite, în loc de a deveni o auxiliară utilă şi iniţiatoare, cartea de literatură română a devenit un duşman al literaturii; dela profesorul format în schemele moarte ale trecutului, anacronismul estetic se perpetuiază mai departe în generaţiile ce vin, lipsite de orientare faţă de tendinţele noi şi de adaptare la contemporaneitate.

Dacă în şcoalele de azi se admiră şi se recită poezii inadmisibile sub raportul actualităţii estetice şi se ignorează poezia contemporană, nu-i mai puţin adevărat că peste vreo cincizeci de ani, adică atunci când formula lor estetică va fi depăşită de mult, ignoraţii poeţi de acum vor deveni la rândul lor clasici, împotmolind cărţile de lectură, şi, anacronici, punându-se deacurmezişul evoluţiei literaturii noastre.

In rezumat, scriitorii vechi trebue să fie cunoscuţi în istoria literaturii prin bucăţile lor caracteristice fără să figureze, totuşi, ca modèle

estetice. In nişte cărţi de lectură, unde nu se citează nici o poezie a d-lui T. Arghezi sau a altor poeţi, care au dus atât de departe posibilităţile de expresie poetică a limbii române, nu pot figura la infinit modèle luate din Bolintineanu, Beldiceanu sau chiar Alecsandri, de care ne despart veacuri de evoluţie literară comprimate în cele câteva decenii dela moartea lor. *Major e longinquo reverentia*, negreşit; dar respectul e una şi nimeni nu refuză respectul oricărei formule de transiţie din lanţul neîntrerupt al progresului estetic şi alta e actualizarea principială a unor formule moarte devenite primejdioase progresului... „Detest, spunea Goethe, tot ceeace se mulţumeşte să mă instruiască numai, fără să-mi sporească activitatea sau să o însufleţească direct". Este însuşi sensul consideraţiilor de mai sus, precum e şi sensul cunoscutelor „consideraţii inactuale" ale lui Nietzsche împotriva „istorismului", adică împotriva excesivei culturi istorice fără eficacitate prezentă [1]).

1) Ar fi fost locul aici să întreprindem un studiu al felului cum este tratată literatura română contemporană în manualele de limbă română; studiul ne-ar fi dus însă prea departe depăşind şi cadrele materiale ale volumului de faţă ca şi cadrele lui spirituale, de natură mai mult teoretică. Cum despre activitatea estetică şi critică a d-lui M. Dragomirescu am avut a ne ocupa în mai multe pasagii ale acestei lucrări, nu credem lipsit de oportunitate de a răsfoi în această notă unul singur din „manualele de limbă română" ale domniei-sale. Iată, de pildă, manualul de clasa I, în care autorul îşi propune să dea „numai bucăţi alese din punct de vedere estetic"—ceiace recunoaştem, de altfel, e cu neputinţă, întrucât capacitatea estetică a unor elevi de clasa I este destul de redusă. Dacă nu cerem cât ne promite, nu ne mulţumim însă cu cât ne dă. Căci de la primele pagini vedem că modelele estetice ale autorului sunt scoase din înseşi poeziile lui confecţionate *ad-hoc*, în care esteticul se realizează în versuri de felul acesta:

Luminat de mândrul soare,
Voi munci în ţara mea,
Voi munca s'o facem tare,
Şi 'ntre ţări să fie stea
(*Ţara mea*)

sau în versuri geografice de felul acesta:

Ardeal voinic, Ardeal spătos,
De munţi înconjurat.
Cu văi adânci, podiş umbros,
Cu codri 'ncununat.
(*Ardealul*)

Basarabie cu mândre vii
Şi cu dealuri de pomet şi arătură,
Mult ai suferit până să vii
Slobodă, la noi în bătătură.
(*Basarabia*)

în care anacronismul estetic, platitudinea expresiei cu „neamul mândru românesc", „mândrul soare", „mândre vii", „mândre strae" etc. se continuă — sub iscălitura

d-lui M. Dragomirescu sau a pseudonimului său Radu Bucov – fără a avea măcar vreo îndreptăţire istorică.

Dar, în afară de această idee ciudată de a fabrica modèle inestetice, anume pentru uzul micilor elevi, destul de pervertiţi şi aşa prin celelalte modèle mai vechi, devenite oarecum obligatorii în orice carte de lectură,— d. Mihail Dragomirescu mai are o iniţiativă şi mai ciudată, colaborînd cu Vasile Alecsandri, Alecu Donici, A. Pann, Bolintineanu, în modèlele pe care consimte să le ia şi din aceşti scriitori: adică la inesteticul lor cu o dată istorică adaugă un inestetic recent întru nimic îndreptăţit. Astfel *Hora unirii* a lui Vasile Alecsandri, din 1856, se vede transformată, pentru circumstanţă în *Cântecul iubirii* din 1918: strofe întregi sunt scoase, iar

Unde's doi puterea creşte

devine:

Unde's trei puterea creşte

versul:

Amândoi suntem de-o mamă

devine:

Câte trei suntem de-o mamă

strofa:

Vin' la Milcov cu grăbire
Să-l secăm dintr'o sorbire
Ca să treacă drumul mare
Peste a noastre vechi hotare...

se preface prin colaborarea d-lui M. Dragomirescu în:

Vin la munte cu grăbire
Să vedem dintr'o privire
Cum se duce drumul mare
Peste vechile hotare!

Nu mai insistăm asupra impietăţii unei astfel de cola-

borări dar subliniem lipsa de simţ estetic şi istoric al autorului. Poezii ca *Hora Unirii* au o însemnătate pur istorică, încadrându-se în posibilităţile estetice ale epocei; a o republica după 70 de ani, cu acomodări inacceptabile astăzi, şi a-l face pe Vasile Alecsandri să cânte hora unirii din 1919 cu mijloacele sale poetice din 1856, înădite cu cele ale antipoeticului d. M. Dragomirescu, depăşeşte orice închipuire şi orice toleranţă în această materie, – şi dumnezeu ştie cât e de mare toleranţa noastră în astfel de chestiuni!

XIX

1. Paul Valéry şi „poezia pură" 2. Abatele Bremond şi „poezia pură" 3. Poezie şi rugăciune.

1. In repetate rânduri, în cursul volumului de faţă, am amintit de valoarea de suggestie a expresiei poetice, element, pe cât de esenţial, pe atât de netransmisibil şi netraductibil. Rămâne acum să-l cercetăm cu deamănuntul.

E încă în amintirea tuturor polemica, trezită în jurul comunicării făcute înaintea *Institutului* în ziua de 24 Octombrie 1925 de abatele Bremond, asupra „poeziei pure". Discuţia avea o dublă particularitate: pornia de la o definiţie căzută întâmplător din pana lui Paul Valéry în *Variété* („assez negligemment jetée") şi, ridicată la valoarea de doctrină, era pusă acum în circulaţie de abatele Bremond, spirit bine intenţionat, fără disciplină ştiinţifică însă, mediocru polemist, care avea să devieze o problemă estetică într'o problemă de mistică religioasă şi să confunde

poezia cu rugăciunea. Cu un teoretician atât de paradoxal, „poezia pură" nu-şi putea găsi un alt punct de plecare, deopotrivă de paradoxal, de cât în Paul Valéry, căci, ori cât ar fi de neîndoioasă valoarea de artist şi de „essayiste" al acestui scriitor, nu mai e astăzi nici o îndoială, şi Robert de Souza a dovedit-o definitiv, că, departe de a fi „pură", în sensul abatelui Bremond, raţionalistă, poezia lui Valéry se inserează în linia clasicismului intelectualist şi antiliric francez, evoluând dela abstracţii ca:

Tu gardes les coeurs de connaître
Que l'univers n'est qu'un défaut
Dans la pureté du Non-Etre.

la un didacticism ca în:

O vanité! Cause première!
Celui qui règne dans les Cieux
D'une voix qui fut la lumière
Cuvrit l'univers spacieux.
Comme las de son spectacle
Dieu lui-même a rompu l'obstacle
De sa parfaite éternité;
Il se fit celui qui dissipe
En conséquences, son Principe
En étoiles, son Unité.

Insăşi concepţia de artă a lui Valéry e raţionalistă şi mecanicistă, demonstrativă şi didactică; ideea poetică e desvoltată într'o armatură de strofe ce solicită numai atenţia mintală prin forma

lor discursivă şi retorică, participând dintr'o compoziţe matematică întru nimic asemănătoare esteticei mallarméane, de la care se reclamă totuş; ca mai totdeauna, în Franţa lirismul este, şi de data aceasta, înăbuşit de retorică şi didacticism; poeticul e comprimat în consideraţii morale şi sociale, ca în *La chute d'un Ange* a lui Lamartine, *Religions et Religion* a lui Victor Hugo, *La Justice* a lui Sully Prudhomme, sau se rezolvă în expresie gnomică, în versul lapidar, proverb, refren sau „cugetare", în care îşi supravieţuieşte anticul Solon, făuritorul de legi versificate; cu versuri ca:

La superbe simplicité
Demande d'immenses égards!
Sa transparence des regards,
Sottise, orgueil, félicité,
Gardent bien la belle cité!
Sachons lui créer des hasards
Et par ce plus rare des arts,
Soit le coeur pur sollicité!
C'est là mon fort, c'est la mon fin,
A moi les moyens de ma fin!

din emoţională, poezia devine noţională şi fizicianul versificator Empedocle se confundă din nou cu Homer, deşi, acum două mii de ani, Aristot ştiuse să-l diferenţieze.

2. Filiaţia „poeziei pure" din poezia lui Valéry

este, aşa dar, contestabilă tocmai din punctul de vedere al sensului bremondian al „purităţii", căci, nu putem tăgădui că alţi teoreticieni, deobicei poeţi ei înşişi, s'au încercat (chiar la noi) să dea purităţii un înţeles de expresie intelectuală, abstractă, matematică. Nu acesta e însă înţelesul bremondian, nici chiar cel acordat cuvântului de însuşi Valéry în *Variété*, în care puritatea e interpretată tot în sensul muzicalităţii. Iată în câteva linii teoria cu mult exagerată a intuitivului abate. In orice poezie, dincolo de înţelesul literal, adică dincolo de idei, de sentimente, există o realitate poetică, iradiantă, misterioasă, numită „poezie pură". Pentru a se produce, emoţia poetică anticipează uneori sensul, cunoaşterea totului, sau se desprinde chiar din nonsens, cum se întâmplă adesea în poezia populară; ea se manifestă sub forma unui „curent" deslănţuit fără motive vizibile din anumite împerecheri de sonorităţi. Versul lui Malherbe:

Et les fruits passeront la promesse des fleurs

fără vreun înţeles mai deosebit, e totuşi unul din cele mai frumoase din literatura franceză, tocmai prin această descărcare de emoţie confirmată de câteva secole de admiraţie unanimă, brusc însă curmată de cea mai mică schimbare

adusă ţesutului versului. Ar fi de ajuns să spunem :

Et les fruits passeront les *promesses des fleurs*

pentru ca, întreruptă printr'o silabă rău conducătoare de electricitate poetică, emoţia să nu mai treacă în noi. Este, aşa dar, *impur* din punctul de vedere poetic, după concepţia abatelui Bremond, tot ce se adresează raţiunii, imaginaţiei, sensibilităţii noastre, tot ce poetul a vrut să exprime şi a exprimat în adevăr; tot ceiace criticul poate analiza şi traducătorul poate traduce; este *impur* sensul fiecărei fraze în parte, logica înlănţuirii lor, gradaţia expunerii; impură e elocinţa în sensul legitim al unei exprimări adecvate, impur e, într'un cuvânt, tot ce se raportă la raţiune şi se traduce prin gramatică... Pură este numai expresia, tecnica subtilă şi răbdătoare, inconştientă de cele mai multe ori care orchestrează resursele muzicale ale limbii.

Ajuns însă la acest punct al temei sale, valabil întrucâtva şi asupra căruia ne vom opri mai jos, misticul abate merge şi mai departe. Aspiraţia muzicală a expresiei poetice, comună dealtfel după Walter Pater tuturor artelor, nu-l poate mulţumi pentru a o admite ca element principal sau unic al unei emoţii, la care participăm cu toate resursele noastre sufleteşti; peste

rimă şi ritm, cadenţe şi asociaţii de cuvinte —, quelques vibrations sonores, un peu d'air battu— Bremond caută altceva. „Comment se peut-il, se întreabă el cu naivitate, qu'une âme immortelle dépende de l'argile qui l'emprisonne, et qui vit par elle?" Pentru valabilitatea unei astfel de întrebări, ar trebui mai întâi dovedită nemurirea sufletului, — ceia ce e şi mai greu de cât soluţia unei probleme estetice. Noi nu ne abandonăm, aşa dar, vibraţiilor fugitive ale cuvintelor pentru plăcerea ce pot da, ci pentru a primi fluidul misterios ce transmit, abătându-ne „de ces ombres éblouissantes, que notre impérialisme antimystique, suite du premier péché, nous rend trop délectables, pour nous transporter dans ces heureuses ténèbres, où les griffes des trois concupiscences ne trouvent plus où se prendre" — şi cum intervine în discuţie şi „păcatul originar", e dela sine înţeles că poezia, ca şi notele, culorile şi liniile, aspiră „à rejoindre la prière".

3. Nu vom adera, fireşte, la o teorie, în care inspiraţia e asimilată cu „extazul" şi experienţa poetică cu cea mistică şi nici nu o vom discuta chiar, întru cât ne lipseşte elementul prim al competenţei într'o problemă ce postulează nemurirea sufletului, păcatul originar şi experienţa mistică. Ceeace trebue să reţinem din încercarea

abatelui Bremond, e că, în afară de elementul raţional, idei, sentimente, gradaţia lor tecnică, elocinţă, în poezie mai e şi un element iraţional ce transformă o asociaţie logică de cuvinte într'un vers emoţional, prin descărcarea unui fluid irezistibil, care ar constitui „poezia pură"; după cum mai reţinem, în genere, lupta legitimă şi necesară de a diferenţia poezia şi expresia poetică de proză şi de expresia logică, de intelectualism. Atât e de reţinut: *animus* şi *anima*, poezie pură, fluid, magie suggestivă, extaz mistic sunt noţiuni, de care, după cum am spus, nu ne apropiem pentru a nu le fi experimentat şi, pe lângă aceasta, chestiunea poate fi pusă mult mai simplu şi soluţionată prin mijloace, care nu solicită extazul mistic sau nemurirea sufletului [1]).

---

1) Pe cât e de incoerentă, în sensul lipsei şi a unei cugetări precise dacă nu şi ştiinţifice şi a unei expuneri sistematice, pe cât este deci de improvizată partea scrisă de abatele Bremond, sub formă de comentariu al comunicării făcute la *Institut* asupra poeziei pure, pe atât e de strânsă, documentată, judicioasă partea a doua a volumului, conţinând „*Un débat sur la poésie*" al lui Robert de Souza (p. 169—318). Bine înţeles că în studiul acestui poet, nu se mai vorbeşte de extaz mistic, de experienţă mistică, poezia nu mai „aspiră să se unească cu rugăciunea". Robert de Souza atacă numai realismul, raţionalismul, didacticismul (adică pe însuşi Paul Valéry, descoperitorul „poeziei pure"), expresia gnomică, — în numele adevăratei poezii, al poeziei muzicale. Recomandăm, aşadar, cititorului această parte de colaboraţie cu mult mai substanţială decât improvizaţiile sentimentale ale abatelui Bremond, rău susţinute şi de o insuficienţă polemică (imputabilă de altfel şi caracterului său de cleric şi de academician), care l'a transformat uşor într'o victimă a vervei polemice a lui Paul Souday, apărătorul raţionalismului poetic în coloanele ziarului *Le Temps*.

XX

Dubla funcție a limbii: noțională și suggestivă.

Sunt versuri de specia versurilor „sublime" ale lui Corneille, citate pretutindeni: *„Que voulez-vous qu'il fît"? „Qu'il mourût", „Paraissez, Navarrois..." „Sors vainqueur", „Je vois, je sais, je crois", „Vivez avec Sévère..."* etc., a căror „sublim" nu iese din calitatea poetică, ci din calitatea lor noțională, din pătrunderea psihologică cu care rezolvă stările sufletești printr'o atitudine de mare altitudine, și cum „sublimul" nu stă în „vers" ci în înțelesul lui, el ar fi putut fi redat tot atât de bine și în proză, sensul lui psihologic sau etic fiind, de altfel, traductibil în oricare altă limbă. Nu despre aceste versuri e vorba, ci despre acele, care, deși de o valoare noțională mediocră sau nulă, exercită o suggestie poetică incontestabilă, cum e versul citat mai sus din Malherbe:

Et les fruits passeront la promesse des fleurs

sau atât de cunoscutul vers din Racine:

...la fille de Minos et de Pasiphaé

sau versul lui Joachim de Bellay:

Telle que sur son char la Bérécynthienne

sau cel al lui Victor Hugo:

L'ombre était nuptiale, auguste et solennelle

sau versuri din Virgiliu ca:

Primum Graius homo...

. . . .

Ibant obscuri. . . . .

și multe altele. Pentru explicarea fenomenului, fără a se opri numai la calitatea muzicală a versurilor, abatele Bremond le recunoaște „un fluid misterios", o iradiare, o contagiune, prin care nu luăm act de ideile și sentimentele poetului ci de starea sufletească ce l'a făcut poet: acea experiență confuză, masivă, inaccesibilă conștiinței distincte. Lăsând însă la oparte această frenezie mistică, lucrurile pot avea o explicație mult mai accesibilă; fără a fi transcendent, farmecul poetic al unor versuri, al tuturor versurilor sau chiar al oricărei expresii literare, are o explicație fonică, pe care ne vom încerca să o lămurim în câteva cuvinte. Funcția limbii nu e unică ci dublă: când zicem *casă, masă, Minos, Pasifae* etc., exprimăm, negreșit, în primul rând, o serie de no-

ţiuni: o casă limitată la elementul său esenţial, o Pasifae redusă la rolul ei mitologic de femeie nepotolită. E prima funcţie *noţională* sau *socială* a oricărei limbi, de transmisiune a cugetării în elementele ei simple şi reale; e proza, pe care o făcea Monsieur Jourdain fără s'o ştie. In afară însă de această funcţie elementară, oarecum socială, limba mai are o altă funcţie mult mai complexă şi mai variabilă, şi anume o funcţie de suggestie. Pe lângă simple noţiuni comune tuturor, cuvintele *casă*, *Pasifae*, etc. conţin, fie singure, fie mai ales în topica lor, o serie de suggestii schimbătoare şi personale. Şi limbagiul în rostirea sa uzuală poate conţinea, după cum vom vedea, suggestii, dar adevărata funcţie de suggestie a limbii îşi găseşte realizarea în expresia artistică şi, cu deosebire, în poezie, în înţelesul larg al cuvântului. Aşadar, pe lângă valoarea sa de semn convenţional al unei noţiuni, orice cuvânt mai e şi depozitarul unei mari cantităţi de virtualităţi şi de suggestii, dictate de sonoritate, de vicisitudinile lui semantice, de anumite particularităţi strict individuale şi aproape necomunicabile. Făcând diferenţa între ceeace numeşte „limbagiu de semnificaţie" şi „limbagiu de suggestie", filozoful Fr. Pauhlan [1]) pare, totuşi, a vedea în limbagiul de suggestie mai mult limbagiul poetic,

1) Fr. Paulhan, *La double fonction du langage.*

limbagiul figurat şi metaforic. E neîndoios, după cum am şi afirmat mai sus, că suggestia este funcţia esenţială a expresiei poetice, provocată fie de ritm, de rimă, de imagini, fie prin simplă asociaţie de cuvinte. Dacă Fedra s'ar fi exprimat „aşi dori să fiu aiurea" — limbagiul ei ar fi fost noţional sau prozaic; în timp ce valoarea de suggestie creşte nemăsurat, când aruncă alexandrinul:

Dieux! que ne suis-je assise à l'ombre des forêts...?

în care oboseala, nostalgia după linişte se deschide deodată ca un orizon. Acelaş lucru în versuri ca:

Lieux charmants, où mon coeur vous avait adorée

sau:

Le fond des bois et leur vaste silence.

sau din Victor Hugo:

Donc Booz, cette nuit, dormait parmi les siens.
Près des meules qu'on eût prises pour des décombres,
Les moissonneurs couchés faisaient des groupes sombres
Et ceci se passait en des temps très anciens.

sau din André Chénier:

Dieu dont l'arc est d'argent, Dieu de Claros, écoute.

sau din Leconte de Lisle:

Viens par ici, corbeau, mon brave mangeur d'hommes,
Porte mon coeur tout chaud à la fille d'Ilmer.

Au sommet de la tour que hantent les corneilles
Tu la verras debout, blanche aux longs cheveux noirs,
Deux anneaux d'argent fin lui pendent aux oreilles
Et ses yeux sont plus clairs que l'astre des beaux soirs.

în care suggestia nici nu mai e produsă prin imagini ci prin simple asociații de cuvinte albe. Dar în afară de această calitate esențială a expresiei poetice de a fi suggestivă, suggestia intră și ca un element virtual, posibil, în fiecare cuvânt luat în parte, fără ajutorul ritmului sau al imaginii; cu alte vorbe, nu numai imaginile sau cadențele produc suggestii, cum e și natural, ci și cuvântul simplu, luat în unitatea lui, e capabil să suggereze dincolo de sensul său noțional. Dacă orice cuvânt are un „sens" aproape identic pentru unanimitatea indivizilor, valoarea lui de suggestie, după cum am spus, e variabilă dela individ la individ și, uneori, la acelaș individ, după momentul în care-l rostește sau îl aude, după tonul cu care e rostit, după dispoziții sufletești; pe lângă sensul lui noțional, fiecare cuvânt este, așadar, încărcat de o electricitate de inegală valoare de acțiune; aruncat în mulțime,

el va provoca o întreagă gamă de suggestii, imagini, asociații; unuia el îi poate produce entuziasmul, altuia, dimpotrivă, susceptibilitatea sau indiferența; prin convergența unei serii de împrejurări sufletești, un cuvânt poate provoca revoluții sau poate deveni „refren" cu o contagioasă valoare de circulație.

XXI

1. Potenţarea în poezie a funcţiei suggestive a limbagiului. 2. Eminescu.

1. Dacă aceasta este natura „explozibilă" a cuvântului luat în unitatea lui, e dela sine înţeleasă potenţarea ei în poezie, a cărei funcţie principală e de a transforma în întregime limbagiul noţional în limbagiu suggestiv. Pe când frumuseţa versurilor citate ale lui Corneille:

Que voulez-vous qu'il fît...?

sau:

Vivez avec Sévère...

sau:

Je vois, je sais, je crois..

sau:

Paraissez, Navarrois...

sau:

Sors vainqueur..

e de natură noţională şi psihologică, cea a versului lui Racine:

...la fille de Minos et de Pasiphaé

e de natură suggestivă, ieşită, în cazul de faţă, din simpla sonoritate. Mijloacele poeziei de a sublima calitatea suggestivă a limbii sunt numeroase şi complexe, şi unele din ele, excluzive, ca ritmul şi rima, îi acordă o superioritate de expresie asupra celei mai poetice proze.... In centrul acestei noi forme de limbagiu, a limbagiului suggestiv al poeziei, ca mai evident stă, desigur, imaginea, metafora, a cărei valoare, cel puţin în arta modernă, nu rezidă, după cum arată şi Paulhan, în precizarea noţională, în materializarea gândirii, ci, dimpotrivă, în imprecizie, în inexactitate şi, prin însăşi această inexactitate, în puterea ei crescută de suggestie. Lucrul e evident, ţinând seamă de faptul că aproape nici o comparaţie (şi prin urmare şi metafora, întrucât e o comparaţie amputată de unul din termenii ce se compară) nu implică suprapunerea exactă, complectă a celor doi termeni de comparaţie, ci numai suprapunerea unor note mai mult sau mai puţin esenţiale; aşadar, chiar când o comparaţie precizează şi materializează *o notă* esenţială, anulează dela sine o altă serie de note. A numi, de pildă, „viperă" o femeie, — înseamnă a suprapune numai nota vicleniei sau a primejdiei,

eliminând toate celelalte note contradictorii. Valoarea de suggestie a unei imagini e cu atât mai puternică cu cât imaginea este mai depărtată de obiectul pe care vrea să-l reprezinte, dând, astfel, mai multe posibilităţi de suggestie. Aşa, de pildă, în versul lui Eminescu:

Venere,
Braţ molatic ca gândirea unui împărat poet

moliciunea concretă a braţului este redată prin moliciunea mult mai abstractă dar mai plină de suggestie a „gândirii" unui împărat poet. Sau în:

Iar în ochii ei albaştri
Toate basmele s'adună.

de o atât de eficace putere de suggestie, imaginea nu are nimic precis; sau în tot atât de suggestivele:

Adormit de armonia
Codrului bătut de gânduri.

bătaia gândului e mult mai puţin precisă decât bătaia vântului.

Pentru valoarea sa de suggestie, expresia metaforică este, aşadar, esenţială poeziei, dar poate fi tot atât de bine folosită şi în proza poetică, la care poezia mai adaugă, cu o oarecare excluzivitate, ritmul şi rima. Acţiunea ritmului în producerea suggestiei este chiar atât de puternică încât, în clipa când vrea să emoţioneze, şi

proza ia, inconştient, forme ritmice. Dar, după cum am mai amintit, peste imagine, ritm, rimă, simpla alăturare de cuvinte, după legi instinctive, personale, originale şi misterioase poate deslănţui suggestii mai masive decât imaginile cele mai reuşite.

2. A trecut o jumătate de veac dela apariţia poeziei eminesciene şi, deşi în desvoltarea vertiginoasă a literaturii noastre, jumătate de veac înseamnă aproape o jumătate de mileniu, fenomenul eminescian rămâne şi acum încă nou, unic. In momentul în care Eminescu a scris în 1869 versurile:

Ideal pierdut în noaptea unei lumi ce nu mai este,
Lume ce gândia în basme şi vorbia în poezie
etc.

un fapt revoluţionar s'a petrecut în literatura română; spintecând zările un fulger a desfăcut cerul în două; o literatură nouă a început, cu posibilităţi proaspete de expresie metaforică, îngemănată, clădită în superbe construcţii sonore, cu o limbă şi muzică nouă. Nu e vorba însă numai de importanţa istorică a poeziei eminesciene; citită cu ochi critici după cincizeci de ani şi, fireşte, în partea cea mai bună şi mai matură, adică în activitatea de după 1879, deşi cu elemente ce au început să se macine, ea se

dovedeşte solidă şi cu o putere de suggestie încă eficace. Filozofia sau cugetarea lui nu e nouă, deşi tonalitatea ei amplă, gravă, îi conferă o originalitate; revoluţionară în 1870, expresia lui metaforică a fost deasemeni depăşită de poezia contemporană; personal, în vremea lui, dar uzat de atâtea generaţii de poeţi, materialul verbal a început să se macine şi el; cu toate aceste măcinări evidente, calitatea de suggestie a poeziei eminescene rămâne şi astăzi proaspătă, intactă şi neegalată de nici un poet contemporan. De unde vine această forţă incontestabilă? Ea nu vine, cele mai adese, din imagina absentă sau fără noutate, nici din sensul lor psihologic, ca în versurile lui Corneille, de pildă, ci din asociaţii de cuvinte, care trezesc ecouri nesfârşite, fie prin înţelesul lor combinat, fie prin simpla înşiruire de sonorităţi. De o tonalitate atât de dulceagă şi uneori de o expresie atât de ştearsă, întreaga literatură de romanţe a poetului trăeşte, astfel, printr'o muzicalitate rămasă încă eficace asupra generaţiilor noi, deşi ne lovim uneori de:

O vis ferice de iubire,
Mireasă blândă din poveşti,
Nu mai zâmbi! A ta zâmbire
Mi-arată cât de dulce eşti.

adică, de o platitudine ce nu trece peste Şerbănescu, acest banal „vis ferice" se purifică şi se încarcă apoi de suggestii muzicale:

Vom visa un vis ferice,
Ingâna-ne-vor c'un cânt
Singuratece izvoare,
Blânda batere de vânt.

Adormind de armonia
Codrului bătut de gânduri,
Flori de tei de-asupra noastră
Or să cadă rânduri... rânduri.

în care ar fi deajuns să schimbăm un cuvânt sau să răsturnăm topica pentru a destrăma suggestia. E neîndoios, totuşi, că în Eminescu nu găsim numai acest fel de suggestii oarecum elementare, venite pe aripa simplei muzicalităţi ca în:

Vezi rândunele se duc,
Se scutur frunzele de nuc,
S'aşează bruma peste vii —
De ce nu-mi vii, de ce nu-mi vii?

în care efectul provine din întrebuinţarea repetită a lui **u,** sau nici chiar din folosirea unor cuvinte, care prin multiplicitatea sensului produc suggestii, cum e în:

Pe lângă plopii fără soţ

în care prin asociaţie de idei „fără soţul" produce suggestia „imparităţii", a singurătăţii şi a nefericirii. In unele poezii suggestia e de o natură mult mai complexă, susţinută voluntar prin o serie de imagini gradate şi convergente spre o idee sau fiinţă ne numită totuşi. In această

categorie intră, de pildă, poezia *Somnoroase păsărele,* nefericită de a fi suportat pe zeci de pagini extravaganța interpretativă a esteticei integrale, după care îngerii veniau să stăpâniască somnul lebedelor. In afară de suggestia muzicală, ce s'ar risipi prin deplasarea unui singur cuvânt, sau prin căderea unui singur fulg printre rotițele armoniei, întreaga poezie e metodic construită în vederea unei suggestii voite; toate cele patru tablouri de liniște profundă, fixate prin păsărele, flori, lebede, feeria nopții nu sunt pure elemente descriptive, ci au rolul de a suggera liniștea dorită de poet iubitei.

Tot așa în *Și dacă* cele trei scurte tablouri ale naturii converg în singura suggerare a prezenței unei femei: ramurile bat în geam și plopii se cutremură:

...ca în minte să te am
Și'ncet să te apropii.

stelele luminează lacul:

...ca durerea mea s'o 'mpac,
Inseninîndu-mi gîndul.

luna iese după risipirea norilor:

.. ca aminte să-mi aduc
De tine 'ntotdeauna.

Cum operația suggestiei a fost indicată de însuși poetul, poezia a scăpat de interpretarea panteistică a „esteticei integrale", care n'ar fi admis, cași în cazul *Somnoroaselor păsărele,* că poetul și-ar fi putut „înjosi" evocarea tabloului naturii prin raportarea lui la o femee [1]).

---

1) Intru cât ne referim de mai multe ori la interpretarea dată de d. M. Dragomirescu la *Somnoroase păsărele,* amintim că chestiunea e tratată în *Evoluția criticei literare,* p 152 și următoarele. Relativ la apărarea d-lui Dragomirescu, reproducem următoarele rânduri luate din *Critice V,* ed. def. p. 55: „Iată pentru ce este inacceptabilă teoria d-sale că, întrucât „însuși poetul n'a făcut să pomenească numele iubitei, am îndreptat exclamația lui nu către o ființă în care omul Eminescu va fi avut vreun interes sentimental, ci către ființa lumii întregi". După ce d. Dragomirescu a colaborat sub forma „criticei active" cu d. Gregorian și Talaz, după ce a rectificat părerile răposaților din Câmpiile Elizee asupra persoanei sale, credem că nu e admisibil să colaboreze și cu Eminescu, făcându-l să ignoreze legile acordului gramatical, fără a mai aminti și de cele ale sensului estetic. Căci atunci când d. Dragomirescu se întreabă ca încheiere: „Când e *mai frumoasă* poezia lui Eminescu, când o trivalizează adresând-o iubitei sau, dimpotrivă, când lași să planeze misterul exclamației asupra lumii învăluite de farmecu nopții ?" — discuția, după cum am mai spus, nu e posibilă pe terenul estetic, unde lipsa de receptivitate estetică sau reaua credință pot susținea absurdul, dar e posibilă pe terenul gramatical: măcar în fața acestei evidențe materiale se impune constrângerea și, când ești surprins într'o astfel

de ignoranţă, o laşi mai domol şi cu „estetică integrală" şi cu intemperanţa verbală".

De altfel, după cum se dovedeşte în locul citat din *Critice*, V, această interpretare panteistică nu a fost inventată decât mai târziu din nevoi defensive; adevărata interpretare se găseşte în *Ştiinţa literaturii* şi e discutată în *Evoluţia criticei literare*, p. 152.

XXII

1. Teoriile abatelui Bremond explicate în parte prin funcţia de suggestie a poeziei. 2. Poezia pură e poezia „inefabilului". 3. Tendinţa poeziei moderne spre „poezia pură".

1. Inchizând această digresie asupra valorii de suggestie a poeziei lui Eminescu, să ne întoarcem cu rezultatele obţinute la discuţia din jurul „poeziei pure" a abatelui Bremond. Există, aşa dar, două feluri de limbagiu: limbagiul noţional şi limbagiul de suggestie. Limbagiul noţional serveşte la transcrierea matematică a gândirii şi la transmiterea ei socială. Cu tot caracterul de notaţie matematică, şi această limbă nesuggestivă este, totuşi, în parte formată tot pe cale metaforică şi, deci, suggestivă. Deşi cuvintele *muşchiu*, *ţeastă*, etc. nu ne evocă nimic în afară de noţiunile respective, în realitate, la originea lor e o comparaţie: *muşchiu* vine dela *musculus*, — *„şoricel"*, — a cărui imagine a putut fi evocată de imaginea unui muşchiu încordat şi mişcător sub piele; iar *ţeastă* (= tête) vine dela *testa*,

oală de lut, cu care a putut fi asemănată cutia craniană, — şi aşa mai departe.

In afară de acest limbagiu noţional, mai avem, după cum am spus, şi limbagiul suggestiv, instrument al expresiei poetice, în care noţiunea este infiltrată de multiplele suggestii provocate de cuvintele luate în unitatea lor, prin reziduurile sentimentale, prin vicisitudinile semantice, prin valorile lui de sonoritate, şi mai ales de înlănţuirea lor, care dă o altă rezonanţă, de pildă, versului :

Când pluteşti pe mişcătoarea mărilor singurătate

decât de ar fi fost :

Când pluteşti pe singurătatea care se mişcă a mărilor

provocate apoi de expresia metaforică, de efectul anume calculat şi implicat, de ritm de rimă, într'un cuvânt de toate resursele artei poetice. Odată cu stabilirea acestei dinamice a valorii de suggestie a expresiei poetice, ne putem întoarce la teoriile abatelui Bremond spre a le da, în parte cel puţin, o interpretare naturală. Pentru a înţelege farmecul ce depăşeşte înţelesul noţional al unor versuri citate ca :

la fille de Minos et de Pasiphaé

ori :

Et les fruits passeront la promesse des fleurs

ori ca atâtea alte versuri ce se pot culege din însuşi Valéry :

...Ce trouble transparent qui baigne dans les bois
...Tendre lueur d'un soir brisé de bras confus
...Tant la chair vide baise une sombre fontaine
...Toute, toute promise aux nuages heureux
etc.

nu e nevoe de a recurge la „incantaţie", la magie, la „experienţa confuză, masivă, inaccesibilă conştiinţii distincte", la „fluid misterios" sau la „experienţa mistică" şi la rugăciune, pe care Bremond le rezumă în cuvântul „poezie pură" ; ci e de ajuns să recunoaştem că peste structura intelectuală a unei poezii — idei, sentimente, tecnică —, se desprinde din cuvinte o serie de suggestii ce le întrec cu mult importanţa noţională şi le dau adevărata lor valoare. In dosul unui vers ca :

la fille de Minos et de Pasiphaé

nu mijeşte, aşadar, nici o „experienţă mistică" ci numai o serie de suggestii provocate, în-deosebi, de sonorităţilile silabelor şi exotismul numelor ; la aceste suggestii fireşti s'a adăugat şi o altă suggestie întâmplătoare dar nu mai puţin eficace: faptul că versul a fost descoperit şi pus în valoare de Théophile Gautier, în urma căruia toţi comentatorii s'au grăbit să-l admire ; de nu l'ar fi descoperit Gautier, rămas obscur, n'ar fi devenit, probabil, pivotul atâtor discuţii estetice.

2. Nu în această valoare de suggestie a expresiei poetice a pus, totuş, abatele Bremond poezia sa „pură", pe care voia să o înglobeze în experienţa mistică, după cum, deasemeni, nu la acest sens se raportă cele expuse în volumul III al lucrării de faţă, căutând puritatea poeziei în tendinţa ei de a se emancipa de expresia raţională, logică, de formula dicursivă şi didactică spre a ne reda tot mai mult *inefabilul.* Cum o astfel de poezie pură se poate mai mult concepe de cât realiza şi izola, ea trebuie preţuită mai mult in intenţie şi tendinţă. Va veni poate un timp, când disocierea dintre poezie şi proză se va desăvârşi, şi când tot ce se va putea exprima în proză, adică pe calea limbagiului noţional, nu va mai fi exprimat în poezie, adică pe calea limbagiului de suggestie; poezia va fi, astfel, rezervată, expresiei *inefabilului,* cu alte cuvinte, a ceiace nu poate fi redat prin sensul noţional al cuvintelor. In evoluţia poeziei contemporane, mişcarea simbolistă răspunde precis tendinţei de a reda inefabilul şi de a înlocui, deci, construcţia discursivă, logică, raţionalismul şi didacticismul poetic al întregului clasicism francez printr'o poezie de suggestie, care, dincolo de anecdotă şi de expunere logică, suggerează stări sufleteşti profunde, neorganice, muzicale, fie calmul solemn din *Somnoroase păsărele,* fie durerea unei tinereţe pierdute

şi aspiraţia spre o viaţă liniştită din această simplă poezie a lui Verlaine din *Sagesse:*

Le ciel est par-dessus le toit
Si bleu, si calme!
Un arbre par-dessus le toit
Berce sa palme

La cloche dans le ciel qu'on voit
Doucement tinte,
Un oiseau sur l'arbre qu'on voit
Chante sa plainte.

Mon Dieu, mon Dieu, la vie est là,
Simple et tranquille
Cette paisible rumeure-là
Vient de la ville.

Qu 'as-tu fait, ô toi que voilà,
Pleurant sans cesse,
Dis, qu'as — tu fait, toi que voilà
De ta jeunesse?

în care desperarea poetului închis la Bruxelles, în urma incidentului cu Rimbaud, — nicăeri amintită sau precizată, – e suggerată, totuşi, prin mijloace atît de simple dar şi atât de poetice.

3. Pentru a ne lua întreaga răspundere, aşa cum se şi cuvine, — într'o astfel de expresie muzicală am văzut sensul evoluţiei poeziei contemporane, urmând în aceasta şi tendinţa firească de a privi genurile literare în puritatea lor iluzo-

rie. Căci, după cum am căutat să fixăm genul epic la tendinţa de obiectivare şi să gradăm valorile literare după realizarea mai mare sau mai mică a acestei obiectivări, considerând, astfel, un epic pur, inexistent în sine, dar izolabil prin abstraţie, tot aşa, în domeniul lirismului, am căutat să fixăm conceptul unei poezii pure, inefabile, muzicale, care, trecând peste romantism şi simbolism, se adânceşte în stările de conştiinţă profunde, neorganizate, inexprimabile altfel de cât pe cale de suggestie. Fără a cădea în exagerare şi fără a înlocui spiritul critic prin spiritul de formulă, în evaluările acestei *Istorii*, în materie de poezie, a figurat ca punct de orientare şi principiul ideal al „poeziei pure".

XXIII

1. Neputinţa de a sesiza valorile de suggestie ale unei limbi streine. 2. Cazul limbii franceze pentru noi.

1. Constatările de până acum asupra limbagiului noţional şi a limbagiului suggestiv duc şi la alte concluzii de ordin critic ce trebuesc menţionate întrucât se integrează în sistemul de cugetare al acestei cărţi. Limbagiul noţional cum e, de pildă, limbagiul matematic şi, în sens general, în firească degradare, limbagiul curent al prozei, se exprimă printr'o serie de valori precise şi uniform valabile pentru oricine, cel puţin în principiu. Nu tot aşa şi limbagiul suggestiv; deslegat de nevoia de a se limita la un sens precis, el desvoltă, după cum am mai spus, un număr de virtualităţi variabile după indivizi; *Somnoroase păsărele*, de pildă, reprezintă o serie de valori de suggestie, începând dela cititorul receptiv pentru valorile poetice până la d. Mihail Dragomirescu, care a dovedit prin interpretarea cunoscută că n'a înţeles nici una din sug-

gestiile celor patru strofe. Dintr'o astfel de constatare decurge dela sine felul variabil de percepţie a valorilor poetice imputabilă receptivităţii fiecăruia; cum aceiaşi poezie poate trezi suggestii felurite în diferite conştiinţe, circumspecţia critică se impune, — circumspecţie pornită din cadrele limbii materne, plină de atâtea reziduuri noţionale, de asociaţii, de modulaţii, greu de sesizat sau, în orice caz, variat sesizabile, şi extinsă la limbile streine şi mai ales la limbile, pe care le cunoaştem mai puţin. Nu este parodoxală afirmaţia, că pe cît e de uşor de universalizat limbagiul noţional, pe atît e de specific şi de individual limbagiul suggestiv şi că, prin urmare, puterea noastră de înţelegere a valorilor de suggestie a poeziilor scrise într'o limbă străină, oricât de ştiută, e destul de limitată, aşa că în se cuvine o mare prudenţă de apreciere.

2. Faptul că, sincer, şi fără vreun snobism, poezia franceză e, totuşi, mai preţuită de cât cea română, găsind-o chiar mai bogată în suggestii sonore, se explică prin situaţia limbii franceze de a fi destul de bine cunoscută pentru a ne oferi un număr mare de suggestii literare, muzicale şi de orice altă natură, şi totuş nu îndeajuns, ca limba maternă, pentru a-i sesiza în cel mai îndepărtat amănunt uzura, banalitatea cuvintelor,

care, indiferent de sonoritate, le face antipoetice. Căci, în valorficarea poetică a unui cuvânt, nu ajunge numai sonoritatea, ci intră şi elementul exotismului; numele noastre proprii li-se par, de pildă, Francezilor, frumoase, întrucât sonoritatea reală nu e anulată în urechile lor de extrema uzualitate. Tot astfel, oricât ne ar cunoaşte limba un strein nu va sesiza nici odată inesteticul provocat de lipsa suggestiei a unor versuri sau expresii eminesciene ca:

O vis ferice de iubire
Mireasă blândă din poveşti,
Nu mai zâmbi! A ta zâmbire
Mi-arată cât de dulce eşti

fără să mai vorbim de banalitatea de cugetare, de limbagiul noţional, ci numai de banalitatea de expresie poetică, — ori:

Sufletul vieţii mele..
. . . .
Mireasa sufletului meu
. . . .
Se ridică mândra lună

expresii posibile acum 50 de ani dar inadmisibile azi din cauza uzurii, — adevărate baterii descărcate de orice conţinut emoţional. Aceste citaţii din Eminescu, adică din poetul nostru cel mai rezistent. De ne-am referi la Alecsandri, am trebui să-l cităm în întregime, întru atât expresia lui poetică a fost roasă de banalitate.

In afară de această poziţie specială a noastră faţă de limba franceză, de a o cunoaşte îndeajuns pentru a-i sesiza un număr apreciabil de suggestii, şi încă nu îndestul pentru a-i simţi uzura, care le anulează parţial, se mai adaugă şi ascendentul, prestigiul covârşitor a tot ce e francez, încărcând uneori de valori inexistente cele mai simple expresii. Limbile îşi au şi ele „nobleţea" lor, beneficiind nu numai de valori reale ci şi de prestigii din afară; legat de însăşi expansiunea civilizaţiei franceze, de istoria Franţei, ascendentul special al limbii franceze e comparabil ascendentului limbii greceşti la Roma, unde, în timpul imperului, la curte şi în senat chiar, nu-i rămăsese limbii latine decât întrebuinţarea în actele publice. Suplinind cu prisosinţă insuficienţele reale, acest prestigiu face totuşi să cadă lumini inegale şi neîndreptăţite [1].

1) In *Les lois de l'imitation*, ocupându-se de importanţa prestigiilor ce intră în actul imitaţiei, Gabriel Tarde, crede a le stabili mersul într'un proces dinăuntrul omului în afară, deşi, s'ar părea că ceeace imită un popor dela altul sunt, în primul rând, aparenţele şi nu fondul. In veacul XVI, modele veniau în Franţa din Spania, pentru motivul că literatura spaniolă şi prestigiul moral al Spaniei fusese, în prealabil, stabilite; în veacul XVII, odată cu expansiunea spirituală şi politică a Franţei, modele franceze (adică elementul superficial) se răspândesc şi ele pe toată suprafaţa Europei. Fenomenul se petrece, de sigur, în ordinea indicată de Tarde, prestigiul politic şi intelectual precedă. Dar după cum am arătat în volumul III al *Istoriei civilizaţiei române* în procesul însuşi al imitaţiei, ordinea e inversă: imitaţia porneşte din afară înăuntru, adică dela aparenţe (mode, atitudini superficiale, etc.) la fondul sufletesc.

XXIV

Intraductibilitatea valorilor de suggestie.

Incapacitatea de a înregistra cu exactitate valorile de suggestie ale unei limbi străine are consecinţi, în mod practic, şi asupra traducerilor. Fără intenţii de paradox, s'ar putea anume afirma că, în general, poezia este intraductibilă, dacă distincţia făcută între limbagiul noţional şi cel suggestiv n'ar reclama limitarea afirmaţiei. Există o „poezie" de substanţă intelectuală, raţionalistă, cu un limbagiu noţional desvoltat, cu valori aşadar uniforme şi universale, ce se poate traduce; poezia clasică într'o măsură oarecare intră în această categorie; versurile citate din Corneille, de valoare etică sau psihologică, se pot, de pildă, traduce destul de lesnicios, chiar valorile lapidare, gnomice, închizând o reflecţie, o cugetare filozofică sunt traductibile:

Seul, le silence est grand; tout le reste est faiblesse

al lui Alfred de Vigny.

L'homme est un dieu tombé qui se souvient des cieux.

al lui Lamartine.

Ce que l'homme ici-bas appelle le génie
C'est le besoin d'aimer; hors de là tout est vain.

al lui Alfred de Musset.

Nous ne voyons jamais qu'un seul côté des choses;
L'autre plonge en la nuit d'un mystère effrayant.
L'homme subit le joug sans connaître les causes,
Tout ce qu'il voit est court, inutile et fuyant.

ale lui Victor Hugo.

Cu totul alta e greutatea şi chiar imposibilitatea când ne aflăm în faţa unor versuri de natură suggestivă, în care fiecare cuvânt se valorifică variabil prin bateriile încărcate de suggestie, începând dela acele inimitabile versuri raciniene:

Lieux charmants, ou mon coeur vous avait adorée

Dieux, que ne suis-je assise à l'ombre des forêts ..?

Je me sentis connue encor plus que blessée

Ariane, ma soeur, de quel amour blessée

Vous mourûtes sur les bords où vous fûtes laissée?

până la versurile lui Valery:

...Mes lentes mains, dans l'or adorable se lassent

...Ce trouble transparent qui baigne dans les bois

...Toute, toute promise aux images heureuses.

fără a mai vorbi de întreaga poezie verlainiană:

Il pleure dans mon coeur
Comme il pleut sur la ville
Quelle est cette langueur
Qui pénètre mon coeur ?

sau rimbaldiană:

. Jai rêvé la nuit verte aux neiges éblouies,
Baisers montant aux yeux des mers avec lenteur,
La circulation des sèves inouïes
Et l'éveil jaune et bleu des phosphores chanteurs.

sau mallarmeană:

La lune s'attristait. Des séraphins en pleurs
Rêvant, l'archet aux doigts, dans le calme des fleurs
Vaporeuses, tiraient de mourantes violes
De blancs sanglots glissant sur l'azur des corolles.

şi, într'un cuvânt, de întreaga poezie, simbolistă sau nu, în care elementul suggestiv joacă rolul de căpetenie.

Putem de aici deduce că nu pot exista şi traduceri bune, perfecte? Da şi nu. Dacă valorile noţionale sunt universale şi deci traductibile, dacă *„qu'il mourût"* al lui Corneille rămâne tot „sublim" în orice limbă ar fi transpus, valorile de suggestie, dupăcum am arătat, nu se pot traduce prin simplă transpunere noţională. Versul:

De blancs sanglots glissant sur l'azur des corolles

nu e tradus în elementul lui suggestiv prin:

Suspine albe lunecând pe azurul corolelor

Se poate, totuşi, ca pe structura intelectuală a unei poezii străine să se creeze valori noi de suggestie, dacă nu identice, totuşi, echivalente sau superioare, — în cazul acesta avem însă o creaţie nouă, şi e rar ca un poet capabil de a crea valori originale să-şi aservească talentul unui text strein.

XXV

1. Poziția criticei față de orice literatură contemporană: ostilitatea față de noutate. 2. Excepții: artiștii deveniți critici.

1. Din neputința de a ne realiza plăcerea estetică direct, intuitiv, în arta trecutului — mai ales a unui trecut îndepărtat, — de care nu ne putem apropia de cât pe cale de reconstituire istorică, și prin urmare în mod intelectual și incomplect, nu urmează dela sine primatul criticei sincronice, a cărei poziție nu e atât de clară, cum s'ar părea. In opusculul său din 1883, *Despre progresul adevărului în judecarea lucrărilor literare*, Maiorescu punea chestiunea și o rezolva, firește, în sensul unei reveniri, al unei ameliorări și deci al unui progres în atitudinea criticei față de multe opere primite la început cu o asprime provenită din contingențe pur trecătoare, sau, mai ales, din refuzul legitim al forței de inerție de a se adapta unor forme noi de expresie artistică. Posteritatea, pentru a cita câteva exemple, a revenit, astfel, asupra sentinței spec-

tatorilor dela Hôtel de Bourgogne față de Fedra lui Racine (1677), reabilitând-o în dauna *Fedrei* lui Pradon, azi uitată, după cum a revenit asupra severității cu care a fost primit la Berlin în 1790 *Don Juanul* lui Mozart sau asupra opiniei criticului remarcabil pe atunci Karl Philip Moritz, care privia în 1784 tragedia burgheză a lui Schiller *Kabale und Liebe* ca o rușine a timprilor noastre. Exemplele se pot înmulți fără a fi imputabile numai intrigei și dușmăniilor personale de înlăturat dela sine ca accidente neimportante, ci și unei atitudini ostile provocată de inhibiția spontană sau organizată a forței de inerție, atitudinea normală a epocelor amenințate în expresia lor estetică față de toate mișcările revoluționare: atitudinea criticei clasice, a lui Nisard, de pildă, față de fenomenul romantic [1]), atitudinea

---

1) Pentru a da un exemplu recent cităm câteva rânduri din memoriile apărute abia acum ale academicianului francez Viennet, fabulist și poet „clasic" pe timpul mișcării romantice.

Iată, de pildă, cum judecă el pe Alfred de Vigny: „Cet auteur, dont une coterie ridicule a fait la réputation à propos d'un mauvais roman intitulé *Cinq-Mars* et d'un poème baptisé du nom *d'Eloa* Quand la vogue en sera passée, il ne restera de ce Vigny qu'un fat dont la postérité se moquera".

Iată cum se exprimă și despre Victor Hugo: „Victor Hugo ne dit rien comme un autre. Il lui passe quelquefois de grandes pensées; mais il les rend à dessein,

criticei romantice, față de naturalism, atitudinea lui Brunetière față de naturalism și de simbolism și, la noi, atitudinea criticei sămănătoriste (N. Iorga, S. Mehedinți, Il. Chendi, etc.) față de poezia nouă. Cu o ostilitate identică a fost primit *Carmen* al lui Bizet sau muzica lui Berlioz și Wagner, impresionismul plastic al lui Manet și Monet, pictura lui Van Gogh și Cezanne, și astăzi, sub ochii noștri, toate formele de artă nouă. Fenomenul e legitim nu numai din partea publicului ci și din partea criticei, deoarece, prin însăși formația lui, călit la școala trecutului și cu aderențe încă vii în culturile dispărute, criticul reprezintă o forță reacționară, așa că în artă, principial, progresul nu se poate realiza printr'însul ci prin artiști.

2. Excepțiile provin, în genere, din formația pur artistică și din integrarea în grupări de artă nouă a unora dintre critici. Poet romantic, Sainte-Beuve, de pildă, participă mai întâi ca producător de artă revoluționară în mișcarea din jurul lui *Le Globe* și a cenaclului romantic pentru

d'une manière si ridicule que le rire étouffe l'expression, le fait disparaître..., la postérité française sera bien étonnée qu'on ait fait dire tant de pauvretés à notre belle langue et qu'une de nos générations ait pris cela pour un chef-d'oeuvre".

a renunța la producția literară, cu părere de rău, cu rezerve și cu reveniri continui, să devină apoi în chip natural teoreticianul mișcării. Cum aderența la romantism își găsește mai târziu o limită în vârstă, în rivalități personale, propagandistul entuziasmat din tinerețe ajunge, tot atât de firesc, la maturitate, criticul ponderat, nu fără retractări judicioase sau perfide, al foștilor prieteni, al lui Victor Hugo, Alfred de Vigny sau Alfred de Musset... Cazul e prezent și în literatura română.. Primit cu ostilitate violentă de unii și cu indiferență de cei mai mulți, simbolismul nu și-a găsit expresia critică decât în înșiși creatorii lui. Critică de Maître Jacques: spânzurându-și lira în cui sau rezervând-o pentru rari ocazii, dintr'o inițiativă imputabilă mai mult funcției lor poetice decât critice, d-nii O. Densusianu, F. Aderca sau N. Davidescu s'au transformat în teoreticienii propriei lor estetice. Critica are nevoe de astfel de brusce irupțiuni în sânul ei, de deschideri de ferestre și de uși, prin care aerul viu să aducă sbuciumul căutării de sine în forme noi sau cel puțin să creeze acea atmosferă de înțelegere sau numai de combativitate necesară ori cărui progres [1]).

1) Problema este pusă și discutată în *Evoluția criticei literare*, în capitolul *Critica simbolistă*, p. 243—272, privitor la cei trei critici simboliști, d-nii O. Densusianu, N.

Davidescu şi F. Aderca. Iată pentru ce revendicările unor poeţi simbolişti de a fi susţinut şi pe cale critică simbolismul sau modernismul înaintea altor critici nu au obiect; e dela sine înţeles, că, deveniţi critici, aceşti poeţi şi-au apărat propria lor artă. Criticii adevăraţi, după cum am mai spus, nu-şi revendică rolul de iniţiativă; ei organizează numai teoretic mersul evolutiv al conceptului estetic.

XXVI

1. Poziţia criticei faţă de orice literatură contemporană: receptivitatea complice. T. Maiorescu şi Teodor Şerbănescu 2. T. Maiorescu şi M. Eminescu.

1. Punându-ne pe terenul inhibiţiei critice faţă de formele noi estetice, diformaţie profesională a atitudinii sincronice, nu punem însă problema în totalitatea ei, ci o considerăm numai sub unul din aspecte, întrucât, puţin receptivă faţă de noutate, critica devine, dimpotrivă, categorică în cadrele propriei sale sensibilităţi. In studiul său din 1872 *„Direcţia nouă în poezia şi proza română“* Maiorescu, de pildă, se exprimă astfel despre Teodor Şerbănescu; „Intre cele mai plăcute produceri ale literaturii române sunt şi vor rămânea poeziile d-lui Şerbănescu. Dela cele dintâi încercări ale d-lui Bolintineanu, care se deosibiau prin aceiaşi însuşire, nu cunoaştem poezii, a căror limbă să fi produs auzului aceiaş plăcere, ca poeziile citatului autor... La noi unde în toate ramurile literare stilul caută încă să se formeze şi este încă foarte crud, farmecul limbii

într'o poezie rămâne un merit adevărat şi primitiv". Ca exemplificare, citează apoi două poezii, din care reproducem una:

Un nor vine să-mi ascunză
A vieţii mele stea...
Vântul tremură în frunză
Ş'amoru 'n inima mea!

Negrul nor iată păşeşte
Cătr'a vieţii mele stea.
Vântu 'n frunză greu mugeşte
Ş'amoru 'n inima mea.

Norul duşman creşte, creşte
Ş'acopere draga 'mi stea
Frunza 'n vânt se risipeşte
Moare 'n dor inima mea.

Citând apoi versuri de Matilda Cugler de felul acestora:

El a venit spre mine
Şi mîna mi-a luat,
Şi 'n ochii lui atuncea
Adânc am căutat.

Dar ce-am văzut în dânşii,
Ah! nimeni n'a aflà,
Căci toat'a mea durere
Şi dorul meu era.

Maiorescu adaugă: „Ceia ce va fi atras pe cititorii acestor poezii lirice, este eleganţa limbagiului lor şi, poate, sinceritatea simţirii. Un merit

deosebit este precizia, cu care sunt compuse şi care le fereşte de lungile repetiţii ale aceleiaşi idei ce, de altminteri, se întâlnesc în atâtea poezii ale literaturii noaste". Judicate cu simţul actual al esteticului, astfel de aprecieri discumpănesc cu atât mai mult cu cât Maiorescu nu vorbeşte în numele relativismului estetic ci al frumosului în sine. Evidenţa devine şi mai mare, când în acelaş studiu el găseşte pastelurile lui Alecsandri „însufleţite de o simţire aşa de curată şi de puternică a naturii, scrise într'o limbă aşa de frumoasă, încât au devenit fără comparare cea mai mare podoabă a poeziei lui Alecsandri, podoabă a literaturii române în deobşte" — şi citează ca modèle versurî de felul acestora:

...Ah! iată primăvara cu sânu-i de verdeaţă!
In lume-i veselie, amor, sperare, viaţă.
Şi cerul şi pământul preschimbă sărutări
Prin raze aurite şi vesele cântări.

sau din Rodica:

..Până la toamnă s' ajungi mireasă!
Calea să-ţi fie plină de flori,
Şi casa casă şi masa masă
Şi sânul leagăn de pruncuşori.

2. In aceeaşi pagină plină de o atât de complectă adeziune faţă de aceste poezii, în care totul ne ofensează simţul estetic prin banalitate,

Maiorescu se arată rezervat cu Eminescu, autor, totuşi, în acel moment, al *Epigonilor*, al poeziilor *Venera şi Madona şi Mortua est*. „Cu totul deosebit în felul său, om al timpului modern, deocamdată blazat în cuget, iubitor de antiteze, cam exagerat, reflexiv mai peste marginile iertate, până acum aşa de puţin format, încât ne vine greu să'l citãm îndată după Alecsandri dar, în fine, poet, poet în toată puterea cuvântului este d. Mihail Eminescu", — şi urmează apoi o analiză destul de severă a celor trei poezii, în care criticul nu uită să consemneze şi faptul că se găsesc „uneori în ele, gânduri şi expresii prea obişnuite". Cu alte cuvinte poetul care dela primul său vers:

Ideal pierdut în noaptea unei lumi ce nu mai este

şi dela primele lui imagini:

..Braţ molatic ca gândirea unui împărat poet

spărgea printr'un act revoluţionar porţile de fier ale expresiei poetice române era criticat pentru „gândiri şi expresii prea obişnuite", pe când Alecsandri cu:

Al primăverii dulce iubit prevestitor

Prin raze aurite şi vesele cântări..

Ah! iată primăvara cu sânu-i de verdeaţă.

Pe ai săi umeri albi, rotunjori.

Şi sânul leagăn de pruncuşori..

...In lume-i veselie, amor, sperare, viaţă

...Juna Rodică voiasă trece
Pe lângă junii semănători

banalităţi compacte, definitive, e admirat fără rezerve. Nu tăgăduim prestigiul personal al lui Alecsandri, poet matur şi recunoscut, şi lipsa de orice prestigiu a lui Eminescu, dar, în afară de acest element personal, constatăm prezenţa neîndoioasă a unui moment de trecere, ce se poate, astfel, examina în conştiinţa celui mai deseamă critic al epocei sale. Ori care i-ar fi fost cultura artistică, formula estetică a lui Maiorescu în 1872 este cea a lui Vasile Alecsandri: de aci şi adeziunea sa categorică la *Pasteluri*[1]) şi indulgenţa cu versurile citate din Matilda Cugler şi Teodor Şerbănescu. In faţa fenomenului Eminescu, prin care avea să se săvârşească o mutaţie atât de categorică de valori, în contradicţie cu alţii şi mai puţin receptivi, deşi având intuiţia talentului, aderenţele trecutului îl fac, totuşi, pe Maiorescu să ridice numeroase rezerve: „blazat în cuget"

1) In articolul din 1886 *Poeţi şi critici*, luând apărarea lui Vasile Alecsandri, Maiorescu pune meritul lui Alecsandri în „*totalitatea* acţiunii sale literare", — ceeace e neîndoios; prudenţa, determinată de mutaţia de valori, l'a făcut, probabil, să nu-l mai pună pe terenul pur estetic.

„antiteze cam exagerate“ „strania sa poezie etc.“ — rezistenţă ultimă faţă de o revoluţie biruitoare. Că mutaţia de valori precipitată apoi în întreaga literatură română şi în gustul publicului s'a săvârşit şi în estetica lui Maiorescu, nu mai e nici o îndoială: în felul cum s'a exprimat el mai târziu despre Eminescu distingem, nu numai linia evolutivă a artei poetului ci şi cea a propriului său gust rupt, în sfârşit, din aderenţele formulei estetice a tinereţii sale.

XXVII

Mutaţia valorilor estetice înglobează şi critică.

Adeziunea lui Maiorescu la literatura lui Teodor Şerbănescu, Matilda Cugler-Poni şi chiar Vasile Alecsandri ne arată, aşadar, celălalt aspect al poziţiei criticei faţă de literatura timpului: pe când cu formele noi critica sincronică ia o poziţie negativă sau numai prudentă, cu propria sa formulă estetică ea devine complice. Dacă exemplele de lipsă de receptivitate faţă de opere de mare valoare se pot cita şi servesc chiar la mângâerea multor decepţii, exemplele de complicitate estetică nu se mai pot cita, întrucât se confundă cu însăşi istoria literară. Odată recunoscută prin înfrângerea rezistenţelor fireşti, orice formulă devine un adevăr intrat în domeniul public şi peremptoriu. De s'ar aduna tot ce s'a scris despre opere de mare succes într'un moment dat, deşi uitate astăzi, s'ar constitui un tezaur de înţelepciune şi de rezervă pentru toţi criticii actuali şi viitori. Timpul nu iartă; prin propria lui acţiune sau uneori ajutat şi de critică, el

mistue imense cantităţi de hârtie tipărită, romane, pe care au plâns atâţia ochi, poezii care au legănat atâtea generaţii, într'un cuvânt, o literatură ce s'a bucurat de desăvârşita adeziune estetică a epocii ei. Mistue sau selectează prin procedeul instinctiv al unei simplificări, care a redus opera lui Corneille, sub forma lecturii, la 8 piese, iar sub forma reprezentării la două, *Cid* şi *Polyeucte*, singurele ce se vor perpetua, probabil, încă vreo câteva sute de ani şi nu este exclus ca, prin aceiaşi lege a simplificării, întreaga mare personalitate a lui Goethe, să se rezume cu timpul la *Werther* şi partea I a lui *Faust*, — cele două opere reprezentative pentru tinereţa şi maturitatea scriitorului; din cele 170 de volume ale abatelui Prévost nu se mai citeşte astăzi decât *Manon Lescaut;* din întregul veac al XVIII, de altfel, nu mai circulă decât trei romane: *Manon Lescaut*, *Gil Blas* şi *Paul et Virginie*; după cum din romanele veacului al XVII nu se citeşte decât *La Princesse de Clèves*. Sub ochii noştri vedem cum marii poeţi ai generaţiilor precedente, Lamartine, Alfred de Musset, Leconte de Lisle etc. se reduc la câteva bucăţi de antologie, şi cum alţii, Richepin, François Coppée etc. dispar cu totul; vedem cum dramaturgi de celebritate mondială (Capus, Bataille etc.) intră în neant, odată cu perimarea formulei lor dramatice, ceeace ne dă tragica intuiţie a operei de distru-

gere a timpului, în care acţiunea criticei sincronice e inexistentă sau de mică importanţă, fără să putem totuşi scoate dintr'o astfel de constatare şi concluzia nevalabilităţii ei. Critica participă din ambianţa estetică a artei; lipsa ei firească de iniţiativă şi caracterul reacţionar o fac să fie împlântată în inima epocei, a cărei conştiinţă estetică devine, întrucât, ceeace artiştii crează instinctiv, constituindu-i fără să vrea stilul, este luminat şi organizat de dânsa înăuntrul formulelor estetice, prin eliminări necesare şi mai ales prin valorificări pe o însemnată scară de nuanţe, — operaţie plină de dificultăţi dar şi de interes literar. Că în ea nu zace sâmburele eternităţii, e însăşi problema relativităţii ce mijeşte îndărătul tuturor creaţiilor spirituale ale omului; ca şi arta şi solidară cu dânsa, critica poartă în în ea toate stigmatele caducităţii. Căci, ce altceva înseamnă hecatomba operelor mistuite nu numai în decursul veacurilor ci în simpla trecere a generaţiilor, decât semnul prefacerii pus pe tot ce e omenesc — *mutaţia valorilor estetice?..* Vii, actuale, pline de sevă şi de vibraţie cât timp răspund sensibilităţii timpului, palide umbre eliziene, de îndată ce viaţa li s'a scurs din vinele golite, operele literare se mistue în uitare sau, de sunt reprezentative, se încadrează în columbariile istoriei literare. Acţiunea timpului se traduce prin dislocarea straturilor conştiinţei estetice,

dislocare bruscată uneori de apariţia revoluţionară a unui mare scriitor, cele mai adese însă lentă, prin alunecări insesizabile aproape. Intr'o temperatură nouă estetică alte valori se afirmă, luminate de flacăra altei critice, — într'o cursă de flacări spre ţelurile necunoscute ale întregei individuaţii... Timpul, după cum a arătat şi Taine, mistuie complect sau alege ce e mai reprezentativ: din zece dramaturgi, Webster, Ford, Marlowe, Ben Jonson, Flechter, Beaumont, Massinger etc.— creatori de tipuri violente şi ucigaşe, ce se exprimă într'o stilistică dezordonată, amestec de patos retoric şi de simţ poetic, el n'a redat posterităţii, în toată splendoarea crescută de miragii şi suggestii, decât pe Shakespeare; din zeci de pictori procedând dintr'o estetică similară, Crayer, Adam Van Noot, Rombouts, Van Roose, Van Thulden, Jean Van Oost etc., — el n'a fixat în conştiinţa noastră decât pe Rubens, ca reprezentant al picturii vieţii sanguine şi animalice, al carnaţiei opulente; el alege, aşadar, valorile reprezentative ale marelor epoci, ale marelor forme de sensibilitate artistică, de care nu ne putem apropia apoi decât pe calea unui procés intelectual, prin încadrare în timp şi prin studiul aderenţelor multiple cu tot ce constitue stilul lui. Din aceiaşi economie instinctivă, el nu operează numai în pânze largi de vreme, ci şi în interiorul operei marilor scriitori, fixându-le fizionomia sub forma cea mai

caracteristică, pentru ca, astfel, de pe lespede pe lespede, să se stabilească linia evoluţiei formelor estetice şi a mutaţiei valorilor. El nu scufundă numai în uitare, ci, din anumite necesităţi, scoate şi la lumină: după două veacuri de tăcere, Ronsard e redat vieţii de Sainte-Beuve, iar *La chanson de Roland* se acopere de glorie după o uitare de opt secole; prima rezurecţie, motivată din nevoia sensibilităţii romantice de a-şi găsi consonanţe în trecut şi stabili deci strămoşi, iar a doua, din necesitatea fiecărui popor de a-şi pune la originile îndepărtate blocuri monolitice ca semne de demarcaţie şi de descălicare în viaţa spirituală a omenirii...

XXVIII

1. Critica sincronică. 2. Paralelă între critica sincronică şi critică istorică.

1. Poziţia criticei sincronice este, în rezumat, la intersecţia a două tendinţi contrare, de reacţiune faţă de formele noi şi de adeziune complice cu sensibilitatea epocei, izvor de nedreptăţi şi de indulgenţe vinovate deşi legitime, întrucât evadarea din timp e anevoioasă dacă nu imposibilă. In afară însă de aceste polarizări fireşti ale spiritului critic, mai sunt alte imponderabile ce-l pot devia şi deforma. Inlăturând equaţiile sociale ale criticului, efective şi ele, dar greu de precizat, ca tot ce e strict individual, putem semnala primejdia psihologiei de grup literar, primejdie reală mai ales în faza actuală a literaturii noastre. „Grupurile" există, de altfel, în toate literaturile, având însă deobiceiu caracterul novator şi revoluţionar; infime minorităţi de tineri se strâng în jurul unui program estetic, mai mult sau pe mai puţin sincer dar bine precizat, prea categoric chiar, în numele

căruia iau o atitudine de frondă faţă de trecut sau faţă de contemporani; toate mişcările literare din Franţa au început astfel, cu proclamaţii incendiare şi cu excese verbale; nu e de mirat, prin urmare, să vedem metoda întrebuinţată astăzi şi în foile noastre revoluţionare. Nu despre aceste „trupe de asalt", intrate pretutindeni în mecanismul progresului artistic, e vorba, ci de forma sindicatelor literare de caracter autocton, constând din grupări strânse în jurul revistelor sau al „cenaclelor", în genere cu un program literar, care nu formează însă şi adevăratul element de coeziune, configurate fiind mai mult de afinităţi elective şi interese literare, după pilda grupurilor politice, cu principii programatice dar, în realitate, cu singura dorinţă a puterii. Cum nu e în cadrul volumului de faţă de a trage harta literaturii române după distribuirea grupurilor în insule şi continente, nu vom insista nici asupra cercurilor formate în jurul revistelor sau cenacalelor, nici asupra atitudinii personale a fiecăruia din criticii noştri. Se pot însemna, totuşi, câteva consideraţii generale: produs al temperaturii morale a locului, acţiunea spiritului cenacular e divers apreciabilă. La unii se manifestă sub formă de acaparare de situaţii, premii, comisii, ascensiuni sociale sau academic, adică pe un fundament material şi fiecare a înţeles că ne referim la asociaţia ieşană a ex-

ploatării premiilor naţionale şi altor beneficii morale şi materiale ale literaturii, asociaţie bazată mai mult pe interese decât pe ideologie (căci poporanismul a murit de mult), şi urmându-şi scopurile nu numai printr'o acţiune pozitivă de afirmaţie legitimă, ci printr'o acţiune negativă de subminare sistematică a altora, locvace sau tacită după împrejurări şi oameni [1]). Asociaţie, în fond, de esenţă politică, ea a naufragiat numai în literatură, deoarece politica pură i-ar fi oferit mai multe beneficii. Şi celelalte grupări „dezinteresate" îşi au primejdiile lor: dintr'un temperament euforic şi din strania concepţie a unei critice active care colaborează cu scriitorii, d. M. Dragomirescu împarte genialităţi întregi sau numai în porţiuni pe măsura acestei curioase colaboraţii. Inofensiv şi poate chiar stimulant, din nefericire, procedeul e însoţit şi de pretenţia legiferării, ierarhizării şi eliminării a tuturor scriitorilor ce nu intră în disciplina „criticei active". In colo, cu orice deviaţii regretabile, de vreme ce se încadrează într'o formulă sau sentinţă estetică, critica „cenaculară", e şi legitimă şi pozitivă: legitimă, întrucât porneşte dintr'o sensibilitate identică, şi pozitivă, din faptul că prin intrarea în laboratorul creaţiei e mai bine înarmată pentru a înţelege, interpreta şi, la urmă, comunica şi altora.

1) Vezi *Apendicele* cu exemplul cel mai recent.

Exageraţiile eventuale sau sigure, naturale oricărei afirmaţii, se nivelează repede prin acţiunea timpului.

2. Incheind aproximativ graficul primejdiilor şi deviaţiilor criticei sincronice, în vederea concluziilor necesare, îl putem pune alături de graficul criticei raportate la operele trecutului. Expresii ale unei civilizaţii, ale unei temperaturi morale, după cum spunea Taine, operele de artă ale trecutului nu pot fi înţelese decât prin raportare la epoca lor de producţie, adică printr'o operaţie pur intelectuală; odată cu scurgerea vremii, elementul inefabil, partea intimă a operei de artă, ce se adresează sensibilităţii, elementul de suggestie a limbii, fondul sufletesc, mistic, se anulează aproape cu desăvârşire, floare cu parfumul împrăştiat, căreia nu-i rămâne cititorului modern decât să-i studieze elementele componente, fără a-i mai putea reconstitui mirosul. Incolo, peste această mare lacună ce-i înstrăinează esenţa artei, criticul păşeşte în trecut, dacă nu cu certitudini, cel puţin cu probabilităţi mai mari: pasul îi calcă în pasul altora şi se inserează, astfel, în lungul şir de sforţări comune pentru înlăturarea erorii şi stabilirea adevărului, eliminând totodată şi originalitatea şi conştiinţa unei acţiuni independente şi creatoare de valori. In

critica sincronică primejdia stă, după cum am văzut, pe deoparte, în neputinţa de a percepe procesul de mutaţie a valorilor estetice înfăptuit chiar sub ochii ei şi faţă de care ia o atitudine de reacţiune, iar, pe dealta, în adeziunea complice la formula estetică a epocei, ieşită dintr'o sensibilitate identică, la care se mai adaugă deviaţia judecăţii estetice prin elementele strict personale ce se amestecă în jocul raporturilor sociale, deformaţiile imputabile psihologiei de grup literar, — fără a mai vorbi de incertitudinea drumurilor nebătute încă, a materiei vii, în curs de prefacere, în care actorul nu mai poate fi spectator dezinteresat şi obiectiv. Mai încărcată de nesiguranţe şi de riscuri, critica sincronică e, totuşi, preferabilă criticei istorice, care, cu mai mari certitudini, e expusă, totuşi, la mai multă ipocrizie, întrucât, operând în teren mort, nu are posibilitatea percepţiei imediate ci se loveşte de stratul gros de prestigii şi de admiraţie convenţională. După o definiţie curentă, operele clasice sunt admirate de toţi şi necitite de nimeni: necitite, pentru că, oricât li s'ar întreţine cultul, nu răspund, cu adevărat, sensibilităţii contemporane; admirate, pentru că întocmai ca un mort într'un mausoleu dorm sub acoperişul de coroane depuse de o ardoare seculară, milenară chiar, greu de revizuit în esenţa ei, şi imposibil de înlăturat într'o cultură organizată. In schimb, critica sincronică operează în materie vie, în care, dacă erorile sunt posibile, sigure aproape, dar revizuibile de posteritate, există şi o sinceritate estetică neîndoiasă: critica vorbeşte în numele unei sensibilităţi vii, reale şi nu prin raportări la culturi dispărute, la conjecturale temperaturi morale şi, mai ales, nu sub suggestia prestigiului timpului şi a intangibilităţii valorilor constituite: ea îşi crează, astfel, singură, valorile avantagiu atât de mare încât precumpăneşte toate erorile posibile. A crea! a lua materia informă încă, curgătoare, şi a o organiza, a o distribui în categoriile judecăţii estetice, a opera, deci, în inedit, pe riscul propriei iniţiative, — nu există o menire mai nobilă şi o satisfacţie mai mare!

Iată pentru ce, alături de consideraţiile desvoltate şi aiure asupra fatalei lipse de originalitate a criticei închinate literaturilor dispărute, ce m-au împiedecat de a face din clasicism un obiect de studiu critic, în această satisfacţie de a lucra în materie inedită, de a fixà valori noi în sânul celei mai mari incertitudini, am găsit îndemnul de a-mi consacra activitatea literaturii contemporane.

Pentru a o duce la bun sfârşit, critica,

în afară de faptul că reprezintă o tecnică, despre care am amintit, mai trebue să reprezinte şi o autoritate, despre care rămâne să ne rostim prin câteva consideraţii de ordin general.

XXIX

Problema autorităţii în critică.

In prima pagină a unei reviste ortodoxe se putea citi nu de mult studiul unui „eseist" de talent asupra problemei autorităţii în critică, în adevăr, neliniştitoare: un creator artistic nu are nevoe de autoritate, ci scrie fără nici un fel de obligaţii etice; nimeni n'ar putea arunca, de pildă, asupra operei lui Rimbaud reflexul vieţii lui morale. Nu tot aşa în critică; peste tecnică, peste judecăţile ei pluteşte influenţa invizibilă a unei autorităţi ce depăşeşte cuvintele şi argumentele. Era, prin urmare, legitim ca tânărul critic să se întrebe cu îngrijorare în ce constă această forţă invizibilă şi prin ce mijloace se poate obţine. Constă ea în talentul de expresie, în talentul literar, deci, al criticului? Nu. Cu tot marele lor talent, Barbey d'Aurevilly sau d. T. Arghezi (exemplele nu erau în articolul amintit — care, de altfel, nici nu ne-e la îndemână) n'au nici o

autoritate critică; talentul poate lustrui dar, cu siguranţă, nu dă autoritate. Constă oare în capacitatea evidentă de a percepe esteticul? Nu, deoarece întâlnim atâţi diletanţi cu o reală sensibilitate estetică, dar fără nici o autoritate. Constă oare în cultură, în informaţie, în erudiţie şi, prin urmare, în putinţa raportării la experienţa trecutului sau a asocierii elementelor de comparaţie luate din diferite literaturi sau din mai multe categorii de cunoştinţi anexe? — Nu, deoarece mulţi critici informaţi sau erudiţi sunt lipsiţi de autoritate. Tânărul critic nu putea, conchide; nedumerit, chinuit aproape, merse spre fereastra deschisă, prin care se revărsa nemărginirea lumilor astrale; în faţa lor el se simţi invadat de conştiinţa dependenţei umanului de divin, a nimicniciei omeneşti şi de extazul mistic al contopirii în divin: şi, lucru neaşteptat, brusc, i se păru că găseşte explicarea problemei desbătute, principiul autorităţii critice, în posibilitatea unei astfel de ascensiuni spirituale. Tânărul critic se înşeală: a avea viziuni mistice, a vedea îngeri în pagina primă a unei reviste ortodoxe e mijlocul cel mai sigur de a speria autoritatea. Fenomenul invaziei acestor oaspeţi divini în literatura română e, dealtfel, destul de contagios, deoarece de vre'o trei-patru ani toţi tinerii aspiranţi poetici la paginile *Gândirii* au apariţii celeste. Poeţii sunt însă liberi de a vedea ce vor şi ce pot, fără să-i întrebe cineva de realitatea viziunii lor; criticii, nu, întrucât, pelângă talent, sensibilitate estetică, informaţie, erudiţie, şi alte imponderabile, elementul esenţial al autorităţii e de natură pur morală: iată la ce concluzie trebuia să ajungă tânărul critic, în loc de a se topi mistic în divinitate.

Când spunem „moral", nu înseamnă negreşit, că ne raportăm la principiile decalogului, ci numai la caracter. Din relativitatea criteriilor estetice, rezultă tocmai nevoia autorităţii, adică a garanţiei morale de seriozitate, de conştiinţă profesională, de sinceritate absolută, ireproşabilă. Oricum ar fi talentul cu care s'ar amesteca, în absenţa unor principii de o natură universală şi ştiinţifică, critica poate lesne devia din instrumentul unei ascensiuni spirituale în cel al unei ascensiuni sociale, de parvenire, de compromisuri divers interesate. Frâna acestei devieri prejudiciabile stă numai în caracter, care, fără să excludă eroarea, anulează reaua credinţă şi poza; în critică, caracterul reprezintă unitatea de reacţiune estetică împotriva elementelor externe ce s'ar interpune între obiect şi subiect. Instinctiv, cititorul o simte şi nu-şi acordă încrederea decât judecăţii inflexibile, de orice natură ar fi ea, dar egală cu sine, în orice caz, fără alterări esenţiale. Lucru anevoios, de vreme ce, neputându-se încă izola şi steriliza viaţa, omenescul se infiltrează involuntar şi în jocul evaluărilor estetice; dar e o măsură în

toate şi, fără discriminări minuţioase, publicul simte deadreptul dacă critica este o funcţie a carierei, a ascensiunii sociale, a „combinaţiilor" ori expresia sinceră şi independentă fie a unui imperativ estetic, fie numai a unei conştiinţi ce vrea să se lămurească pe sine. Autoritatea nu merge, astfel, nici spre talent, nici spre cultură, ci numai spre această simplă dar rară prezenţă a caracterului, căruia celelalte însuşiri nu-i pot decât spori prestigiul. Cum ar fi nefolositor să mai insistăm şi asupra lor, ne promitem numai să subliniem încă una din ele, imponderabilă, în analiza căreia sperăm să punem o experienţă certă.

XXX

1. „Dogmatismul" necesar. 2. Adaos la „evoluţia criticei literare".

1. Pentru a'şi spori autoritatea, în complexul căreia intră şi factori psihologici, critica trebue să aibă un caracter oare cum dogmatic. Nu e e vorba de a judeca valoarea în sine, absolută, a dogmatismului şi a impresionismului, ci de a o raporta numai la capacitatea de a produce fluidul autorităţii şi de a-i fixa, deci, valoarea psihologică. O afirmăm cu atât mai categoric, cu cât ni se recunoaşte, de obicei, practica impresionismului critic. Dogmatismul nu înseamnă însă posedarea certitudinii estetice absolute, întru cât posedarea ei ar anulà dela sine orice discuţie şi posibilitatea criticei impresioniste. După o lungă experienţă, distingem în dogmatism un element de fond, directiv, şi un element de expresie. Prin elementul de fond, înţelegem raportarea în aprecierile estetice la un punct fix, normativ, inflexibil, ori care ar fi el.

Nu ne referim, fireşte, la concepţia metafizică a unui frumos în sine, de oarece, atât de imperativă în analiza *Anului 1840*, a *Toporului şi pădurea* sau a lui *Booz endormi*, ştiinţa literaturii naufragiază de îndată ce acostează la reciful roz al *Somnoroaselor păsărele*; ne referim la cealaltă critică, a lui Maiorescu, de pildă, care, îşi scoate înalta sa autoritate, în primul rând, din valoarea morală a omului, din unitatea de caracter nedesminţită timp de peste o jumătate de veac, până a părea incapabilă de evoluţie, din olimpianism, şi apoi, în materie pur estetică, dintr'un idealism şi dintr'o impersonalizare a emoţiei estetice, împrumutate de aiurea, dar asimilate şi practicate în cea mai consistentă carieră critică ce am avut; marea cultură şi înaltul rol social jucat în evoluţia ţării noastre nu puteau de cât spori această autoritate ridicată aproape la dictatură timp de vreo patruzeci de ani. Mai mică şi cu o rază de difuziune mai restrânsă, autoritatea lui C. Dobrogeanu-Gherea a fost, totuşi, incontestabilă; fără sprijinul talentului, al culturii şi chiar al percepţiei estetice, ea a purces dela o aprigă convingere în caracterul social, umanitar şi democratic al artei, împinsă până la fanatism, în lumina căreia au fost judecate toate operele de artă fără consideraţii de oportunism. Mai recent, pe lângă atâtea prestigii şi talente, autoritatea d-lui N. Iorga a venit şi ea din cri-

teriul naţional şi etic al criticei sale. Repetăm încă odată că nu punem în discuţie valabilitatea acestor criterii; mai mult de cât atât, nu ne referim nici la certitudinea, pe care ne-o oferă în chip natural astfel de norme etice şi sociale, ci nu ţinem seamă decât faptul că existenţa lor, ori care ar fi, chezăşuesc cititorului prezenţa unui judecător incoruptibil. Autoritatea lui Boileau venia din Aristot şi din poziţia lui fermă faţă de clasicismul grec formulat în principii; autoritatea lui Brunetière din raportarea întregei literaturi la idealul clasicismului francez din veacul XVII; alţi critici au luat ca punct fix de orientare veacul al XVIII; Pierre Lasserre antiromantismul şi aşa mai departe. Fixarea unui punct de orientare nu atrage după sine mai multă comprehensiune, ci, dimpotrivă, înseamnă o limitare de orizonuri şi un izvor de nedreptăţi. Sub raportul însă psihologic ca generator de autoritate — şi critica, înainte de toate, e autoritate — prezintă o superioritate incontestabilă asupra impresionismului. Publicul reclamă certitudinea sau cel puţin impresia ei; când simte la un critic o reacţiune identică în faţa unei serii de opere legate printr'o notă comună, el se încrede şi acordă autoritatea şi, fără a fi în stare să distingă calitatea estetică a judecăţilor, rămâne în planul moral care impune. Aceasta e valoarea psihologică a dogmatismului, de ori-

ce natură ar fi, de cele mai multe ori în nici o legătură cu estetica. In afară însă de raportare la un principiu fix, dogmatismul, mai ales când se desvoltă în cadre pur estetice şi nu etice, e adese o chestiune de formă, de expresie. Nimeni nu posedă certitudinea estetică, dar mulţi pretind a o practica infailibil; deşi se poticneşte la *Somnoroase păsărele*, d. Dragomirescu, de pildă, determină cu prezumţie şi precizie porţiunile de genialitate ale scriitorilor, după gradul de colaboraţie sau de aderenţă la Institutul său. In aceste cazuri, dogmatismul nu e chiar un dogmatism de fond ci de formă, bazat pe fermitate de expresie, de ton, fără referinţe şi fără replică, pe o afirmaţie categorică în numele unui frumos absolut dar absent, care câştigă şi impune, căci nimic nu impune ca tonul categoric: prin prestigiul uniformei, dar şi prin fermitatea tonului cu care a cerut ceeace nu i se cuvenia, căpitanul din Koepenik a golit odinioară casieria unui municipiu german.

2. In această ordine de consideraţii asupa criticei, în genere, nu credem fără interes de a reveni cu câteva însemnări asupra situaţiei criticei române, la data publicării volumului de faţă. Din faptul că din 1926, când a apărut *Evoluţia criticei literare*, şi până astăzi s'au ivit

câteva elemente noi, apreciabile, într'o disciplină cu uşile, ce-i dreptul, deschise tuturor, dar în care se afirmă rar adevărate vocaţiuni, ne simţim obligaţi la un suplement de informaţie.

Vom menţiona, aşadar, în primul rând, apariţia în publicistică a d-lui G. Călinescu: talent literar remarcabil, făcut din fantezie şi graţie, poezie şi nuanţare, cu mijloace de caracterizare şi portretistică, cu putere, totuşi, şi de abstracţie şi de dialectică în plan pur ideologic, cu lectură suficientă, cu raportări mai ales la literatura italiană, — dar, suflet neliniştit de obsesii nesănătoase, care par, totuşi, a se potoli, spirit combinativ şi tenebros, văzând îngeri în seninul zilei şi râvnind laudabil la „autoritate", deşi face totul ca să o sperie.

Despre debutul d-lui Şerban Cioculescu de acum vreo şase ani în *Facla* nu se poate spune că ar fi fost fericit; spirit polemic şi contradictoriu prin însăşi structura lui, el nu avea îndreptăţirea autorităţii vârstei şi, deci, a experienţii, şi nici cea a talentului... Din fericire, d. Cioculescu s'a recules sau e în proces de reculegere; spiritul polemic i-a rămas, fireşte, dar, depăşind sfera contradicţiei în sine, cel puţin acum caută să afirme, deocamdată teoretic, şi necesitatea obiec-

tivităţii. Deşi nu s'ar putea susţine că şi-a eliminat toate toxinele ce-l înăbuşe, pasiunile extraliterare ce-l agită şi-l deviază în atitudini absurde, e neîndoios, totuşi, că tânărul critic se îndreaptă spre obiectivitate şi spre conştiinţă profesională. Pasionat cititor, mobil, bătăios, dealtfel fără mijloace mari de expresie, personalitatea lui embrionară pare a se fixa dintr'o atitudine ferm intelectualistă, congeneră celei a lui Paul Souday, care-l împiedică de a vedea îngeri în seninul zilei, dintr'o pasiune literară incontestabilă, într'un cuvânt, din alegerea unui punct stabil de orientare, dinaintea căruia se deschide drumul autorităţii...

Pe lângă aceşti doi critici pe cale de a intra în conştiinţa publică, vom aminti, ca indicaţie de viitor, un alt tânăr, un copil aproape, d. Mihail Sebastian, obiect de bucurie şi de dezolare, căci e o dezolare să vezi un copil atât de îmbătrânit, vorbind în ton peremptoriu despre lucrurile cele mai abstracte, plutind deasupra contemporanilor, subliniindu-şi lauda sau critica în formule fără viaţă, evadând din cazul concret pentru a nu argumenta decât în absolut, — şi totul cu atât mai ciudat cu cât nu pare o poză a tinereţii dornice de a se impune prin autoritatea ce-i lipseşte, ci o funcţie a unui spirit anume construit. La o astfel de prematuritate se

adaugă totuşi o reală pasiune literară înclinată spre lucruri serioase, putere dialectică, în genere în vid, abstracţie stilistică. Odată cu vârsta, tânărul d. Sebastian se va scobori, desigur, pe pământ şi va consimţi să-şi lumineze generaţia estetică prin comentariul său umanizat şi îngăduitor.

XXXI.

1. Mutaţia valorilor în cadrul literaturii române: Vasile Alecsandri.

Aceste generalităţi asupra mutaţiei valorilor estetice nu s'ar încadra în sânul unei *Istorii a literaturii române contemporane*, de nu s'ar raporta prin oarecari aplicaţii la însuşi obiectul ei de studiu, adică la literatura noastră contemporană. Limitate astfel, câmpul de investigaţie se îngustează şi el fără a ne refuza, totuşi, exemple decizive; deşi în mod normal o sută de ani n'ar trebui să ofere prea multe posibilităţi pentru jocul mutaţiei valorilor, fenomenul e nu numai vizibil dar chiar isbitor. Explicaţia lui stă în faptul că, pe când în culturile de formaţie evolutivă dislocările de sensibilitate se fac încet, în civilizaţiile de formaţie revoluţionară, cum e a noastră, dislocările se fac brusc în toate domeniile; printr'o violentă sincronizare cu formele de artă ale apusului, pentru a ne pune, dintr'odată, pe picior de egalitate, fazele intermediare, lente, organice au fost suprimate. In afară de aceasta,

întrucât literatura se realizează în material verbal şi limba noastră n'a luat încă o formă definitivă, mutaţiile devin şi mai sensibile dela o generaţie la alta. Nu tot aşa e, de pildă, la popoarele cu o expresie stabilizată de sute de ani; în timp ce limba franceză de azi, de pildă, şi-a păstrat fizionomia avută pe vremea lui Racine, dela scrisul lui Eliade Rădulescu până la cel al nostru deosebirea e incomparabil mai mare.

Revenind la domeniul nostru de experimentare, e o distincţie de făcut între proză şi poezie: tocmai prin caracterul ei de obiectivitate şi de supunere la unele regule mai stabile, proza sau mai precis poezia epică prezintă elemente evidente de progres fără să prezinte şi mutaţii violente. *Alexandru Lăpuşneanu* al lui Negruzzi, de pildă, nu fixează numai o dată istorică în formaţia prozei noastre literare, ci şi o valoare pozitivă, de limbă, de caracterizare psihologică şi de construcţie epică, valorificându-se, aşa dar, prin sine şi nu prin raportare la momentul istoric al producerii sale. Nu acelaş lucru se poate spune şi despre poezie: subiectivă, deci strict individuală, tradusă într'un material încărcat nu numai de un sens noţional ci şi de infinite suggestii, poezia, la toate popoarele de altfel, este expusă la variaţii mult mai numeroase şi mai brusce, la mode, la curente, la felul de expresie metaforică, de

combinaţii ritmice, la o căutare mai stăruitoare de originalitate; pentru a'şi legitima existenţa literară, fiecare poet e aproape obligat de a aduce o manieră nouă în expresie, imagini inedite, care, după scurt timp, se banalizează, ritmuri, o muzicalitate nouă,—proces de căutare a originalităţii şi mai acut într'o limbă neformată încă, plină de mari posibilităţi de primenire dar şi de tot atât de mari riscuri, încare expresia poetică de azi nu mai e cea de mâne. Iată cum se face că ,de privim cu obiectivitate şi numai din punctul de vedere al expresiei poetice, putem afirma, fără pesimism sau modernism exagerat, că poezia română de dinainte de Eminescu nu există ca valoare actuală ci numai ca valoare istorică, raportată la momentul ei de producere... Exemplele poetice din Teodor Şerbănescu sau din Matilda Cugler-Poni, citate de Maiorescu cu aprecieri favorabile, ne-au arătat pregnant procesul de mutaţie a expresiei poetice; între aceste poezii şi poeziile ce se scriu astăzi el nu e mai mic ca cel dintre dânsele şi versurile lui Vulcan de pildă:

Sum calic ca vai de mine
Şi amar mă mai trudesc,
Totuşi fără de suspine
Şi voios eu vieţuesc.

sau ale lui Ciru Oeconomu:

Cânta-voi, combate-voi cu furie nebună
In mâna mea sdrobi-voi şi monstrul şi-ai lui pui
Şi dac'a mele cânturi ave-vor o cunună,
Veni-voi l'ale tale picioare s'o depui.

pe care Maiorescu ie cita ca imposibilităţi estetice. Adevărul e că această restricţie asupra valorii mai mult istorice decât actuale a poeziei preeminesciene nu exclude nici pe Alecsandri. Nu mai vorbim de superficialitatea senină a fondului ci de calitatea expresiei: „juna Rodică“ şi „juni semănători“ „sânul leagăn de pruncuşori“, „raze aurite şi vesele cântări“, „sânu-i de verdeaţă“, „al primăverii dulce iubit prevestitor“ etc. din cele două pasteluri citate ca modèle de Maiorescu au rămas dincoace de posibilităţile expresiei noastre poetice; chiar fragmentul din „frumoasa“ poezie *Groza*, care-i deştepta lui Maiorescu „cea mai vie impresie prin adjectivele pline de sensibilitate, cu care însoţeşte obiectele gândirii“:

Galben *ca făclia de* galbenă *ceară*
Ce aproape 'i ardeà,
Pe o scândură veche *aruncat afară*
De somnul cel veşnic Groz' acum dormea.

Un moşneag, cu o barbă lungă,
La Groza mergând,
Scoase doi bani netezi *din* vechea *sa pungă,*
Lângă mort îi puse, mâna 'i sărutând,
Mai făcu o cruce şi zise plângând.

ne pare de o expresie primară; e drept că Maiorescu găsia „foarte plastice“ şi descrierile lui Bolintineanu:

Noaptea se întinde şi din geana sa
Argintoase *lacrimi peste flori vărsa.*

sau:

Pe un pisc sălbatic şi vijelios
Unde urlă 'n poale Argeşul spumos
Este o cetate.

XXXII

1. Grigore Alexandrescu. 2. M. Eminescu. 3. G. Coşbuc.

1. Dar dacă, cu toată mediocritatea sensibilităţii sale, Alecsandri se menţine încă într'o expresie poetică, or cât ar fi ea de depăşită astăzi, nu tot aşa se poate spune şi de Grigore Alecsandrescu, devenit, prin evoluţia poeziei, apoetic. O astfel de afirmaţie nu tinde să scoboare personalitatea lui de gânditor, mai viguroasă şi mai energică decât a lui Alecsandri şi nici chiar talentul lui de expresie în fabulă, gen apropiat de proză, într'un cuvânt, nu priveşte nici pe intelectual, nici pe umanitarist, nici pe poetul didactic, ci numai pe poetul liric, aşa cum îl înţelegem astăzi. E destul să citām un singur fragment din una din cele mai cunoscute poezii ale sale, din *Anul 1840*:

Politica adâncă stă în fanfaronadă
Şi ştiinţa vieţii în egoism cumplit,
D'a omului mărire nimic nu dă dovadă
Şi numai despotismul e bine întărit.

Eu nu îţi ceriu în parte nimica pentru mine,
Soarta-mi cu a mulţimii aş vrea să o unesc,
Dacă numai asupra-ne, nu poci s'aduci vr'un bine
Eu râz de a mea durere şi o dispreţuesc.

După suferiri multe inima se împietreşte,
Lanţul ce'n veci apasă uităm cât e de greu.
Răul se face fire, simţirea amorţeşte
Şi trăesc în durere ca 'n elementul meu.

Dar aş vrea să văd ziua pământului vestită,
Şi să respir un aer mai liber, mai curat,
Să pierd idea tristă de veacuri întărită
Că lumea moştenire despoţilor s'a dat.

în care de treizeci de ani „*Ştiinţa literaturii*" găseşte că „sentimentul fundamental este dorinţa de a vedea omenirea scăpată de relele sociale, ce o bântue, şi de a împlini acest ideal, chiar cu preţul nefericirii poetului. Acest sentiment care face unitatea poeziei, poetul îl întrupează cu ajutorul altor sentimente secundare de deosebite tonalităţi, care însă nu tulbură tonul solemn al întregei bucăţi" — şi se sileşte să ne arate cum „tonalitatea gravă a poeziei se coboară la duioşie" sau „se ridică iarăşi" sau „ia inflecţii melancolice" sau „solemnitatea tonului se ridică iarăşi" — iar, ca bun elev, Ion Trivale exagerează şi mai mult, afirmând că în *Anul 1840*, „poetul realizează o adevărată minune artistică : avântul său liric fără seamăn, în loc de a se înălţa pe aripele unor imagini înflăcărate, se susţine doar prin sobrietatea unor abstracţii, care, în deobşte, repugnă poeziei prin vidul lor sentimental. Dar energia sa poetică e aşa de mare, în cât infiltrează acestor reci abstracţii o vigoare neaşteptată şi realizează minunea fără pereche în literatura noastră, a unei *poezii nude*, care, dispreţuind materialul extern al imaginilor plastice, crează din ea însăşi imagini, suflând asupra abstracţiei moarte, duhul ei creator". Şi dacă Grigore Alexandrescu ar apărea în mijlocul literaturii contemporane „poezia veacului nostru, credea Trivale [1]), va simţi clătinindu-se piedestalul de aur, pe care se crezuse aşa de sigură pălind, va cădea cu faţa la pământ, doborîtă de o măreţie, pe care nu o va putea suporta". — Adevărul e cu totul altul: poezia veacului nostru, care se desvoltă într'un plan cu totul diferit, nu se recunoaşte în poezia retorică, intelectuală, abstractă, demonstrativă, a lui Grigore Alexandrescu, produs raţionalist şi umanitarist, laudabil sub raportul sentimentelor scriitorului, energic uneori ca expresie gnomică [2]), dar devenit, prin mutaţia sensibilităţii poetice, cu desăvârşire antipoetic. „Politică adâncă ce stă în fanfaronadă", „ştiinţa vieţii

1) Ion Trivale, *Cronici literare*, p. 311.
2) ...*Lanţul ce'n veci apasă uităm cât e de greu.*
. . . .
Şi trăesc în durere ca 'n elementul meu.

ce stă în egoism cumplit", „despotismul ei crud", lăsarea „lumii ca moştenire despoţilor" etc., sunt consideraţii politice ce nu trec din cadrul unei expuneri ziaristice, mai ales când sunt exprimate *nud*, cum spunea Trivale, şi, în realitate, minimal poetic. Fără altă indicaţie asupra conţinutului, în cursul primăverii trecute am văzut anunţată o conferinţă a d-lui Paul Zarifopol cu titlul *„Arta şi bunul simţ"*, subiect vrednic de analiza tăioasă a eseistului pentru a dovedi cu puţin paradox dar şi cu mult adevăr că, împotriva teoriilor ideologilor veacului al XVII, privitoare la „raţiune", la „simţul comun", „bunul simţ" e duşmanul cel mai tenace şi mai subteran al artei şi mai ales al poeziei. Căci cel dintâi poet care a cântat „părul de aur" al iubitei sale sau „sclipirile de aur" ale stelelor a trecut, cu siguranţă, în faţa contemporanilor săi drept un absurd siluitor de cuvinte. Tot ce ni se pare astăzi banal şi antipoetic a fost cândva act revoluţionar ; poate chiar şi „egoismul *cumplit*", „idea tristă", „simţirea amorţită" etc., au reprezentat cândva acte de spontaneitate poetică. Progresul expresiei poetice se face împotriva bunului simţ prin cucerirea treptată a ceeace pare absurd. Iată dece este o operaţie lamentabilă — mai ales când vine dela poeţi sau foşti poeţi — izolarea şi ridiculizarea prin reducere la absurd a imaginilor tinerilor noştri scriitori ; absurdul de azi e expresia de mâne

şi banalitatea de poimâne, care împiedică pe cineva să scrie :

Politica adâncă stă în fanfaronadă
Şi ştiinţa vieţii în egoism cumplit.

Consideraţiile acestea asupra poeţilor de dinainte de Eminescu nu implică scoborârea rolului în evoluţia literaturii noastre a unor personalităţi atât de considerabile ca Alecsandri sau Grigore Alecsandrescu ; acest rol rămâne numai izolat în momentul lor istoric şi trebue studiat în totalitatea fenomenelor conexe în istoria literară. Simple piese de demonstraţie sau de legătură în evoluţia şi a limbii şi a sensibilităţii poetice române, poeziile acestor scriitori ca şi ale altora mai puţin însemnaţi trebue însă considerate numai în cadrul epocei, fără să uzurpe — după cum am mai spus — şi rolul activ de modèle literare prezintate generaţiilor tinere, fie în cărţile de lectură, fie în analizele anacronice şi antipoetice ale „ştiinţii literaturii" : menţinerea gustului tinerimii în cadrele contemporaneităţii reprezintă o necesitate naţională.

2. Nu tot aşa trebue considerată şi opera poetică a lui Eminescu, a cărei valoare nu e numai istorică, ci şi actuală, şi, probabil, şi viitoare. Cu o sensibilitate mult mai puternică, sguduitoare prin intensitatea ei, valoarea lui de expresie e incom-

parabil superioară celei a tuturor poeţilor de dinainte; chiar agitat de pasiuni politice, puterea lui de expresie trece peste „politica adâncă stă în fanfaronadă", dându-i un aspect de originalitate şi de vigoare incontestabilă. Nu totul a rămas, după cum am mai spus, intact chiar şi în partea cea mai bună a operei marelui poet; multe cuvinte s'au şters, dulcegăria de romanţă nu se menţine de cât fie prin muzicalitate, fie prin prestigiul poetului. Roasă de o vastă literatură de imitaţie, valoarea de suggestie a expresiei eminesciene subsistă, totuşi, în linie generală, neatinsă după cincizeci de ani; prin trecerea timpului ea se încarcă poate pentru generaţiile ce vin de suggestii noi, trezite şi de cultul eminescian ce a făcut din marele poet aproape un mit. Oricum, în poezie, Eminescu rămâne prima noastră valoare pozitivă cu adânci rădăcini în sensibilitatea actuală.

3. Până la apariţia poeziei d-lui T. Arghezi — pentru a ne menţine numai pe piscuri — singură poezia lui Coşbuc se poate menţiona şi numai într'un sens. Fondul lui sufletesc porneşte din linia evolutivă a lui Alecsandri, adică senin şi idilic, pentru a nu spune sărac, cu o mare obiectivitate, dar şi cu o lipsă aproape totală de lirism. Cu o invenţie verbală, cu o plasticitate

descriptivă, cu o tecnică remarcabile şi în unele privinţi incomparabile, Coşbuc n'a putut fi pus alături de Eminescu, de cât prin contrastul şi reacţiunea produsă de sănătatea lui etică şi de destinderea formei poetice; în sânul poeziei de de azi, el şi-a pierdut însă orice actualitate.

XXXIII

1. Mutaţia valorilor estetice în cadrele epocei studiate în volumul de faţă. 2. Sensul general al acestei mutaţii.

1. Intrucât cadrele lucrării de faţă nu îmbrăţişează întreaga literatură română ci se limitează la 30 de ani ai veacului nostru, spaţiul restrâns al timpului ca şi lipsa de perspectivă evidenţiază mai puţin mutaţiile de valori fără a le anula însă. Căci de ne întrebăm, de pildă, de mai e cu putinţă poezia sămănătoristă în forma de acum un sfert de veac, răspunsul nu poate fi decât negativ, deoarece, deşi ruralismul literar, sentimentul de solidaritate naţională există şi acum şi vor exista probabil întotdeauna, expresia lor a evoluat. Nimic, deasemeni, nu face mai vizibilă dislocarea produsă în conştiinţa noastră estetică decât cazul poeziei argheziene... Apărută în plin sămănătorism, ea a fost sau ignorată sau considerată ca un fenomen de modernism exagerat; după o scurtă trecere de timp, este privită astăzi de toţi cei ce reprezintă conştiinţa

estetică a epocei ca cel mai remarcabil fenomen dela Eminescu încoace; şi dislocarea e cu atât mai vizibilă, cu cât, după ce l'au combătut, foştii sămănătorişti vor să-l anexeze astăzi pe poet în beneficiul lor ca pe un tradiţionalist ortodox...

2. De ar fi să schiţăm în câteva cuvinte finale evoluţia noastră literară în acest prim pătrar de veac, am putea-o face, precizând că ea s'a produs în sensul esteticului, adică în sensul desprinderii de elementele cu care se află în simbioză. Căci, deşi, după expresia lui Baldwin, arta e „autotelică", sau după cea a lui Kant „o finalitate fără scop", nu e mai puţin adevărat că a pornit, în fond, dintr'o utilitate: privilegiul oferit în materie sexuală de podoabă, ajutorul dat de ritm în munca făcută la olaltă (Karl Bücher susţine că din analiza mişcărilor muncii — a lovi, a călca în picioare, a freca — s'ar putea explica principalele elemente metrice ale versficaţiei vechi), nevoia de a stăpâni forţele invizibile (incantaţiile cabalistice aduc muzica, imaginea duşmanului străpunsă în inimă aduce sculptura etc.), sunt la începutul tuturor artelor. Cu timpul însă, ca în toate categoriile de valori, mijloacele se transformă în scopuri în sine; mijloc la început de atragere sexuală, podoaba este apoi căutată în sine; ritmul nu mai răspunde nevoei de a

accelera munca în comun; muzica nu mai e în serviciul magiei şi aşa mai departe; din acest moment arta devine autotelică, adică cu adevărat artă.

Literatura trăeşte şi ea, sub alte raporturi, sau vine în conjuncţiune cu alte valori; adresându-se unui public, adică unui mediu social, căruia îi comunică şi îi sugerează stări sufleteşti, emoţii, care trec peste individ şi interesează colectivitatea (ura de rasă, sentimente religioase, ura de clasă etc.), literatura are o latură socială şi morală. Amestecul de valori există, incontestabil, într'o bună parte a literaturii, ce nu se prezintă totdeauna sub forma esteticului pur. Nu conjuncţiunea de valori voim să tăgăduim, ci afirmăm numai evoluţia literaturii noastre în sensul primatului esteticului asupra celorlalte valori cu care intră în compoziţie. In ceeace priveşte eticul, stăm încă pe poziţia schopenhaueriană, exprimată cu atâta constanţă la noi de Maiorescu, a caracterului moral al oricărei opere de artă; există în fenomenul contemplaţiei estetice o astfel de înălţare, de despersonalizare, de obiectivare, încât devine dela sine morală; când nu-s'a făcut într'însa combustiunea tuturor elementelor operei contemplate, elemente impure şi imorale considerate în sine, atunci imoralitatea operei e de natură estetică şi nu etică. Paradoxul wildean al inexistenţei moralului şi imoralului ci numai

a frumosului şi urâtului se îndreptăţeşte tocmai prin puterea de combustiunea a artei a tuturor reziduurilor intrate în compoziţia ei. Şi pentru a reveni la scurta epocă, obiect al acestui studiu, constatăm că faţă de acţiunea lui Maiorescu de a desprinde esteticul cel puţin de sub tirania eticului, cele două mişcări succesive dela începutul veacului — sămănătorismul şi poporanismul — reprezintă un regres în sensul primatului eticului şi al etnicului în simbioza lor cu esteticul. Numai prin dispariţia acestor curente, descătuşarea esteticului e într'un proces de înfăptuire, ajutat nu puţin de mişcarea simbolistă.

XXXIV

„Mistica" genurilor literare.

Privită în formele creației, adică în creația subiectivă și obiectivă, literatura noastră se prezintă de asemeni într'un proces de desvoltare marcată în poezia lirică prin adâncirea investigației subiective, iar în poezia epică prin lărgirea creației obiective.

Pe baza acestei constatări, nu fără oarecare aparență de paradox, primele volume ale lucrării de față și, cu deosebire, *Evoluția prozei literare* au fost învinuite de dogmatism, iar autorul lor prezentat ca o ultimă și neașteptată rezervă a dogmatismului critic român. A pleca dela diletantismul *Pașilor pe nisip* și de la un impresionism, divers manifestat, dar pururi evident în tecnica criticei, și atenuat formal numai în urmă, deși viu încă și generator timp de mai bine de două zeci de ani, pentru a ajunge la un imperativ critic și la o mistică a genurilor literare ar consti-

tui mai degrabă o mutație bruscă decât o evoluție normală. Că nu e, totuș, vorba de o revoluție, ci de o desvoltare organică o dovedește *sensul* celorlalte patru volume și o confirmă mai ales expresia ajunsă la conștiința teoretică a volumului de față, care nu postulează numai relativismul estetic ci îl și formulează cu o precizie fără echivoc; latent și empiric în primele volume de *Critice*, el îndrăznește, în sfârșit, să se afirme sub formă principială cu toate riscurile poziției. Dar, dacă în privința atitudinii generale, în cursul celor douăzeci și cinci de ani de activitate nu s'ar putea constata decât o evoluție de clarificare și de afirmare categorică a mobilității fenomenului estetic, e neîndoios că simplismul atitudinii inițiale de scepticism și diletantism s'a complicat cu timpul cu numeroase alte puncte de vedere și considerații, care integrează relativismul în cadrele locului și timpului, ale culturii și stilului epocei, probleme asupra cărora ne-am oprit mai pe larg în cursul lucrării de față. Ca una din aceste „complicări" trebue privită și „mistica genurilor literare", relativ la care sunt necesare câteva explicații.

Tendința spre certitudine și afirmație este naturală tuturor celor ce se consacră unui domeniu oarecare de cercetări. Incertitudinea sperie și abate; vârsta îi sporește și ea nevoia în-

tărind demnitatea inteligenţii omeneşti. Faptul că cea mai mare parte a criticei literare evadează din domeniul esteticei pentru a se refugia în sociologie sau în morală se explică tocmai prin necesitatea de a întrebuinţa un instrument de mult mai mare precizie. Impresionist în materie estetică, la noi, d. N. Iorga, de pildă, a dogmatizat în numele imperativului naţional şi uneori şi moral, iar C. Dobrogeanu-Gherea, în numele imperativului social. Din nevoia de a păşi pe un teren mai sigur, ei au evadat, astfel, din estetică pentru a o confunda în valori irecuzabile; singur d. Dragomirescu a practicat dogmatismul în sânul incertitudinii estetice, cu o lipsă însă de autoritate ce-l scoate din discuţie, după constatarea primelor rezultate practice... Oricare ar fi deviaţiile şi confuziile de situare la care a dus, nevoia certitudinii rămâne, totuşi, legitimă şi, într'o măsură oarecare, după cum am spus, imperioasă. Iată de ce, pentru a nu rătăci în sociologie sau în morală, introducând în artă criterii de valorificare streine, pentru a ne menţine, aşadar, în cadrele esteticului, răspunzând totuşi nevoei de certitudine, nu credem fără interes psihologic şi fără justificare logică încercarea de a limita incertitudinea în hotare fireşti. Criticei sociologice sau etice, îi corespunde, de data aceasta în sânul esteticului, introducerea în determinarea valorilor literare a

principiului de oarecare stabilitate a genurilor literare, căci, după o experienţă milenară, se poate conchide că puterea de creaţie a omului nu se manifestă decât în două direcţii fundamentale: a subiectivului şi a obiectivului. E de asemenea neîndoios că aceste feluri de creaţie au legile lor interioare şi că, prinurmare, se pot concepe ca genuri pure. Realitatea este, negreşit, mai complexă şi genurile se găsesc, în cele mai multe cazuri, implicate în variaţii numeroase; difuziunea aurului sub forma unor firicele impalpabile în massa vastă a minereului nu exclude însă ideia aurului pur şi valorificarea lui pe măsura purităţii. Raportarea, deci, a unei opere de artă la genul din care face parte şi examinarea ei prin prisma legilor de creaţie ale genului, nu numai că nu e o atitudine excesivă, dar pune la îndemâna criticului un instrument de relativă precizie şi-i dă putinţa unei oarecari certitudini de clasificare. Iată de ce am înlocuit principiul naţional, etic, sau pe cel al simpatiei sociale al vechei critice, prin acest principiu pur estetic, care ne dă posibilitatea orientării, fără a cădea, totuşi, în excesele dogmatismului strâmt. Spaima de specia acestui dogmatism ne-a făcut chiar să nu intrăm în subdiviziile genurilor literare, contestabile şi variabile, ci să ne menţinem numai pe terenul celor două forme ale expresiei artistice care, credem, nu pot fi contestabile;

simţul necesar de orientare şi de valorificare nu este, astfel, împiedicat la fiecare pas de aliniate de estetică literară fără valabilitate universală. Acesta e „dogmatismul“, la care am consimţit şi spre care m'a îndreptat nevoia legitimă de a găsi criterii dincolo de gustul epocei şi de preferinţele personale. Că nici această metodă nu e fără greş şi, intrată pe mâini fanatice sau nedibace, poate duce la rezultate catastrofale, este iarăşi neîndoios. Critica rămâne, în definitiv, tot o artă şi criticul, tot un om de gust, care se pricepe să umble cu instrumentele de investigaţie şi ştie să le rectifice acţiunea şi printr'o intervenţie oportună. Intimpinării că după o astfel de mistică ce te obligă să te raportezi la tipul pur al „obiectivului“ şi al „subiectivului“, proza literară a d-lui Arghezi, de pildă, ar fi clasificată în urma prozei altor scriitori mediocri, îi putem răspunde că nu trebuie comparate numai tendinţele ci şi realizările. Dacă creaţia epică a d-lui Arghezi este incontestabil inferioară creaţiei epice a d-lui Rebreanu nu înseamnă că poate fi comparată cu epica altor prozatori mărunţi, întru cât, pe deoparte, tendinţa spre epic nu ajunge, iar pe de alta, ca în orice lucru omenesc, e de ţinut seamă şi de coeficientul personal; insuficienţa epică a d-lui Arghezi, raportată la epicul pur, este precumpănită printr'o totalitate de calităţi literare şi printr'o invenţie verbală atât de

remarcabilă, încât chestiunea comparaţiei nici nu se pune. „Mistica“ genurilor literare nu are rigiditatea regulelor matematice şi sub cuvântul, principial legitim, că o haină trebue judecată prin gradul de protecţie, pe care o oferă trupului omenesc, valoarea mătasei nu poate fi socotită sub cea a bumbacului.

APENDICE

APENDICE

La constatarea caracterului pasional şi deformator al criticei noastre cenaculare, organizată pe bază de interese mutuale, şi practicată mai ales de *Viaţa românească*, adăugăm aceste rânduri de exemplificare.

Sunt câţiva ani de când aştept luminile d-lui Ibrăileanu asupra naturii silogismului; le am aşteptat în zadar. E poate în amintirea cititorilor că pentru domnia-sa o judecată particulară ca „întrebuinţând unele cuvinte ungureşti ca *mântuire, neam, tăgăduire*, etc., sunt scriitori ce'şi închipue că scriu o limbă mai autentic românească“ poate fi transformată, pentru nevoile polemicii, într'o judecată universală în situaţie de premiză majoră a unui silogism: „scriitori, care întrebuinţează *neam* în loc de *popor*, etc., îşi închipue că scriu o limbă mai autentic românească“. La această siluire a unor regule atât de elementare de logică, am pus, în *Evoluţia*

criticei literare, diagnoza pasiunii care deviază raţionamentul în absurd. In tăcerea de câţiva ani ce a urmat acestei constatări a deformaţiei pasionale a normelor sumare ale judecăţii logice sau constatării că d. Ibrăileanu îşi închipuia că *Moise* al lui Michel-Angelo e un tablou şi nu o statuă şi atâtor alte constatări făcute în *Evoluţia criticei literare*, dovezi de aceiaşi orientare şi consecvenţă logică, — am văzut, totuşi, un semn de civilizaţie, anume, semnul constrângerii în faţa evidenţei, absent în mai toate polemicile autoctone. In realitate, reculegerea însemna numai pândirea momentului prielnic unui atac pe alt teren de discuţie. Lovită de zidul inflexibil al logicei, departe de a se resorbi sau resemna, pasiunea dospeşte, creşte şi se revarsă, furioasă, după câţiva ani, pe suprafaţă a 40 de pagini compacte ale *Vieţii româneşti* (un volumaş aproape) pe chestia ediţiei populare a poeziilor lui Eminescu din *Biblioteca clasicilor români.* Intrucât nimic nu se urzeşte fără pasiune, ea este un element esenţial creaţiei artistice: e singura îndreptăţire pe care n'o va putea invoca niciodată d. Ibrăileanu. Realizată într'un material de o vulgaritate jignitoare, inestetică prin expresie, pasiunea nu reprezintă în discuţiile literare decât, pe deoparte, o poziţie de inferioritate (musca liniştită de pe fruntea taurului furios îl domină) iar pe de alta, priveliştea unei crize sufleteşti cu

inutile manifestări publice. Chiar şi observaţiile drepte, erorile pe care, cu ochiul mărit, pasiunea le surprinde şi le colectează, se mistue în volbura de urâciune, în spasmul urei sterile.

...Căci iată în câteva citate, vulgaritatea în ideaţie şi expresie, banalitatea iremediabil neliterară cu care redactorul *Vieţii româneşti* discută chestiuni literare, apără estetica poeziei eminesciene şi polemizează. Faptul, de pildă, de a fi publicat în ediţia mea *Serenada,* traducerea lui Eminescu din Victor Hugo, îl aduce să declare că „sunt alte poezii de o sută de ori mai frumoase", care n'au fost totuşi publicate. Acest „de o sută de ori mai frumoase" aplicat în materie estetică trezeşte imediat o rezervă firească, ce se preface în repulsie morală, când criticul continuă cu apostrofa: „Să faci atâta caz de „principiul esteticului", să-l salvezi cu ajutorul unui „poporanist", deci duşman al Esteticei, şi apoi să-ţi îneci „principiul" pentru că te-ai băgat iobag la Scurtu; pentrucă, cu toată Estetica de care faci paradă, nu vezi ce *mizerie* e acea *Serenadă* şi pentru că nu te-ai gândit că e operă de paralitic general — se poate o postură mai... desavantajoasă?"... Se poate: e însăşi „postura" unui critic, care te apostrofează cu poezii ce sunt „de o sută de ori mai frumoase" decât altele, simple „mizerii". S'ar putea, totuşi,

obiecta că lipsa de atitudine estetică şi de demnitate a expresiei, n'ar exclude dela sine elementul adevărului; în realitate, în cazul de faţă, apostrofa nu are obiect nici ca fond: prezenţa *Serenadei* nu e condiţionată nici de valoarea ei, nici de faptul de a fi fost publicată înainte de Scurtu, ci de însuşi principiul normativ al ediţiei, precizat în prefaţă ca având să ţină seama numai de poeziile, oricum ar fi ele, apărute din timpul vieţii poetului, pe lângă care am adăugat şi cele câteva poezii publicate de Maiorescu în *Convorbiri*, puţin după moartea lui Eminescu. Scurtu nu are, aşadar, ce căuta în discuţie cum nu are ce căuta nici lipsa de valoare a *Serenadei*, ci numai principiul publicării integrale a operei poetice a lui Eminescu pe un spaţiu dat şi faptul apariţiei acestei poezii în *Convorbirile* din 1892.

Dar nu e, deocamdată, în intenţia acestei note discuţia fondului, ci numai determinarea atmosferei generale prin câteva citate expresive ca: „De unde îşi ia d. Lovinescu dreptul de a schimba limba lui Eminescu? Nu-i place limba lui Eminescu? Se poate. Nu-i place să editeze pe un poet care are o astfel de limbă? Să nu-l editeze". Sau de mai multe ori „Lui d. Lovinescu îi place", „Lui d. Lovinescu nu-i place", ceeace ne transportă pe dată într'un limbagiu caragialesc ce nu mai dă cuiva dreptul de a subtiliza asupra

distincţiei între „seară" şi „sară" pe baza „jocului inconştient al creaţiei" asupra „infinitezimalului ca o realitate determinată", asupra „economiei acustice a unui vers"; mai consecvent cu sine, tânărul frizer care strigă „a venit rândul lui domnu" nu are pretenţia de a distinge infinitezimalele acustice şi a găsi, de pildă, în întrebuinţarea repetată a lui *a* o lărgire a „orizontului nopţii deschis de lună" Sau aiure: „Ce are d. Lovinescu cu această *Scrisoare I*? De ce o ciopârţeşte şi o poceşte? Ce *scandal* e acesta? Işi poate imagina cineva violenţa *scârbii* cu care Eminescu ar privi pe d. Lovinescu „corectându-i" versurile şi introducând în ele *inepţii*... Dar d. Lovinescu se crede (şi ucenicii săi îl cred) un critic adevărat şi un *estetician extra*". După *„de o sută de ori mai frumoase"*, *mizerie, scandal, scârbă, „lui domnu"*, iată şi un *estetician extra*, care cade într'o discuţie literară ca „o ciorbă de burtă extra". Sau: „Interpretează d-lui (fireşte: *dumnealui, dumneaei, lui domnu.* etc.) distructiv pe d. Sanielevici la ceaiurile d-sale literare, dar aceasta nu-l împiedică să tragă cu coada ochiului la musafiri şi când aceştia sunt mai ocupaţi cu ceaiul şi cu fursecurile, să prindă între degetul cel mare şi inelar câte o teorie „antiţărănistă" a d-lui Sanielevici (= a lui domnu Sanielevici) şi s'o arunce în mâneca surtucului pentru viitoarele d-sale studii de istorie, filozofie,

sociologie, estetică, ş. c. l." Şi pentru a încheia: „Cetiţi articolele d-lui Lovinescu despre poeţii dela ceaiurile d-sale literare şi tot ce a scris despre Eminescu şi veţi vedea pe cine preţueşte mai mult. Numai o singură dată d. Lovinescu a recunoscut din plin geniul lui Eminescu: Atunci când a comparat o poezie a d-lui Camil Baltazar cu *Mai am un singur dor* a lui Eminescu şi cu *Mioriţa*. Toţi admiratorii lui Eminescu îi vor fi recunoscători lui d. Lovinescu pentru marea onoare ce a făcut-o poetului *Luceafărului*..."

...Aceste sunt calitatea pasiunii, valoarea morală a atitudinii într'o chestiune literară, capacitatea de expresie şi fineţa ironiei a redactorului *Vieţii româneşti*.

Pus în faţa unei pasiuni ce nu ştie să se exprime cuviincios sau corect şi deformează amănuntele cele mai modeste, cititorul are, în definitiv, dreptul să ştie despre ce este vorba. Deşi ar fi poate mai nimerit să spunem că, în realitate, e vorba de lucruri foarte vechi sau ceva mai recente, de *Istoria civilizaţiei* sau de însăşi această *Istorie a literaturii*, de capitolul consacrat d-lui Ibrăileanu în *Evoluţia criticei literare* şi, prin urmare, de natura silogismului, de Moise al lui Michel Angelo, de contemplaţia Ceahlăului din diferite puncte geografice, de diverse specifice naţionale, de platitudine şi trivialitate, de „cultu-

ralitate" şi „*de unde* le mai scoate?", ca de multe alte chestiuni pendinte — vom admite, totuşi, că e vorba de Eminescu, faţă de care d. Ibrăileanu şi-a căpătat de câtiva ani o specialitate remunerată de Ministerul Artelor, în vederea unei ediţii definitive. Ediţia nu s'a văzut încă; premergătoare, ne sosesc însă de câţiva ani lungi, interminabile articole, în care erorile de tipar sau micile variante de lectură ale tuturor ediţiilor existente sunt bombardate cu artilerie grea. In chip firesc i-a venit, deci, rândul şi ediţiei mele din *Biblioteca clasicilor români*. Cititorul nu cunoaşte poate caracterul acestei biblioteci de popularizare, adresată excluziv tineretului şcolar. Pentru a-i preciza natura, e de ajuns să citām această frază din însăşi prefaţa ediţiei poeziilor lui Eminescu: „Cu aceste explicaţii e de înţeles că nu acordăm ediţiei de faţă decât un caracter provizoriu, în cadrele reproducerii cât mai exacte şi mai ordonate a poeziilor lui Eminescu — fără pretenţia fixării unei ediţii critice, după cum, dealtfel, n'o are nici unul din volumele colecţiei *Bibliotecei clasicilor români*". O mai lămurită delimitare a unui program modest, credem că nu se poate. Nici vorbă, prin urmare, de studiarea manuscriselor poetului, pentru care d. Ibrăileanu arată o competenţă şi o pasiune cu atât mai meritoase, cu cât e ştiut că manuscrisele lui Eminescu se află la Bucureşti, unde,

diabolice, tramvaele pot călca din răsbunare pe Ieşeni şi, în afară de asta, sunt focare de boli molipsitoare. Ediţia mea din *Biblioteca clasicilor români* se raportează, aşadar, numai la textul poeziilor publicate în *Convorbiri literare* şi la ediţiile T. Maiorescu, I. Scurtu, G. Bogdan-Duică şi G. Adamescu, folosindu-se totodată şi de observaţiile d-lui Ibrăileanu în privinţa datării câtorva din poezii cu care se ocupă de câţiva ani.

Atât şi nimic mai mult în spaţiul unui an, în care am mai publicat volumul IV din *Istoria lit. rom. contemp.*, am republicat trei volume refăcute din ediţia definitivă a *Criticelor*, am tipărit 20 de volume de texte clasice române, trei manuale didactice de limba latină, o nouă ediţie a *Eneidei* în latineşte şi, însfârşit, am scris această *Mutaţie a valorilor estetice*, ca al VI-lea volum din *Istoria lit. rom. contemporane*.

Faţă de un program atât de limitat, care e atitudinea dictată redactorului *Vieţii româneşti* de o pasiune rău sfătuitoare întotdeauna şi inestetică prin lipsă de expresie? Este ceeace am putea numi hipertrofia falsului profesionism. Profesioniştii, după cum se ştie, sunt înclinaţi să-şi mărească importanţa obiectului preocupărilor lor, —o înclinare îndreptăţită şi chiar binevenită, care, însă, la falşi profesionişti ia proporţii îngrijorătoare. Nu practic erudiţa literară, dar la timpul

meu, şi când a trebuit, în doi ani de prelegeri universitare, am dat două monografii, un *Asachi* şi un *Negruzzi*, peste care nu s'a trecut până acum şi în care cercetarea de istorie literară merge până la cele mai inutile amănunte, iar, în ceeace priveşte publicarea de texte, zece volume de texte şi de traduceri latine cu o adnotaţie bogată sunt o suficientă dovadă de adaptare la gen. O spun aceasta cu o atât mai legitimă mândrie cu cât din cei douăzeci de ani de inactivitate universitară a redactorului *Vieţii româneşti*, n'am văzut un singur studiu sau chiar o singură pagină care să indice contactul cu o filă îngălbenită de manuscris chirilic, cu o foaie de veche revistă plină de microbi, sau cu un text mai greu de descifrat. Târzie şi remunerată, pasiunea pentru manuscrisele lui Eminescu (pe care am, de altfel, cuvinte să cred că nici nu le-a studiat deadreptul) se deslănţue astăzi cu impetuozitatea unui noviciat ce vrea să răscumpere prin exces de zel timpul pierdut din urmă. Cu cele treipatru ediţii ale lui Eminescu dinainte, de câţiva ani d. Ibrăileanu se afundă într'o examinare cu lupa... Timpul trece greu şi fără evenimente în mahalalele provinciale: flueratul vardistului, conversaţiile fetei din casă cu vistavoiul din faţă, lătratul câinelui vagabond pe uliţele pustii, legănatul monoton al funiilor de usturoi spânzurate de bârnele evidente ale podului. Atât. Şi atunci

o scoborîre integrală în diversele greşeli de tipar sau de lectură ale ediţiilor unui scriitor prinde, în tăcerea nopţilor, o importanţă disproporţionată. O modestă preocupare, care nu cere nici inteligenţă literară, nici sensibilitate estetică ci numai puţină răbdare, conferă dintr'odată dreptul unei atitudini răzbunătoare faţă de fariseii templului sfânt. Lipsa unei virgule devine o impostură, căderea importună a unui *şi*, o crimă, un *din* substituit unui *de*, *negrele* în loc de *negrele-i*, *stăpâna mării* în loc de *stăpân'a mării*, *„să nu mai ştii de mine"* în loc de *„şi nu mai şti de mine"*, etc., într'un cuvânt toate micile fatalităţi, în care uşoara inadvertenţă a copistului colaborează cu fantezia tenace a zeţarului, pânea zilnică a tuturor editorilor de texte, devine dintr'o dată pentru un om, care în viaţa lui n'a publicat un text şi care n'a văzut un manuscris vechiu, fărădelegi, impietăţi, monstruozităţi infierate de cel mai urît din fanatisme: fanatismul noului profesionist, care vrea să pară ros de vechi pasiuni. Iată cum se face, că, numai cu trei-patru ediţii ale unui singur poet dinainte, d. Ibrăileanu îşi poate crea o specialitate ce-i îndestulează nevoile intelectuale de câţiva ani... Inchis în podul său, bătrânul Ekdal al lui Ibsen vâna raţe sălbatice; între umbrele fantastice ale unor funii de usturoi, în liniştea tăiată de flueratul vardistului, se pot practica toate sporturile solitare:

poţi să urci Jungfraul ca să vânezi căprioare sălbatece sau să te scobori în junglă ca să pândeşti lei şi leoparzi şi, rîmă, târându-te elementar pe covorul odăei, ca actorii de cinematograf, să-ţi dai iluzia că escaladezi Alpii sau că te urci acrobatic pe burlanele sgârienorilor; în călătoria aceasta prin spaţii imaginare, cioatele devin apariţii de diavoli, palele nopţii se transformă în balauri, iar ţignalul vardistului în ecoul hăului primordial.

Primul efect al acestui extaz solitar este sentimentul dilatării personalităţii, al importanţei disproporţionate dată oricărui gest: imobilitatea trupească sau sufletească se exaltă, astfel, în cea mai neînsemnată undă de mişcare. Fenomenul nu e particular şi l'am experimentat de mai multe ori şi, mai ales, cu ocazia apariţiei *Istoriei civilizaţiei române moderne*. Adus de subiect de a mă raporta, incidental şi numai ca la un punct de sprijin, şi la istorie, m'am pomenit deodată în faţa a o mulţime de falşi profesionişti pătrunşi de originalitatea şi însemnătatea „descoperirilor" lor şi am constatat cu spaimă că nu se poate scrie despre vitejia lui Ştefan cel mare fără a nu fi învinuit de plagiare. D. Barnoschi, de pildă, s'a simţit desposedat de un bun personal prin întrebuinţarea cuvintelor *„interdependenţă"* sau *„soluţie de continuitate socială"* şi chiar a cuvân-

tului „*cărvunarism*", creat de domniasa, cu toate că vornicul Negel îl întrebuinţase din 1822! D. G. Ibrăileanu nu putea să nu participe la psichologia acestei euforii solitare. Cum încă dela apariţia *Istoriei civilizaţiei române moderne* şi mai de mult chiar, d-sa m'a acuzat de a-i fi luat unele „idei", ţin să fac declaraţia principială că, ori care ar fi cronologia, în ordinea literară, poziţia ideilor mele devine premergătoare, nu dintr'un merit personal ci din lipsa de expresie a domnieisale. Preexistent oalei, lutul nu începe să aibă un sens estetic, decât odată cu intervenţia olarului. O afirm cu atât mai apăsat cu cât prin alăturare de fraze, d. Ibrăileanu ar voi să suggereze şi probabile împrumuturi formale, deşi, între organic şi anorganic e o prăpăstie, peste care nimeni n'a putut trece. Pentru a reveni la chestiunea pusă în discuţie, orice licean ştie că, reflexe ale poeziei epocei şi, mai ales, ale lui Bolintineanu, poeziile de adolescenţă ale lui Eminescu sunt lipsite şi de valoare şi de caractere eminesciene. Maiorescu le-a şi lăsat la o parte. Voind să dau o ediţie integrală, eu le-am reprodus, totuşi, într'o anexă a volumului, nebănuind că, deşi la îndemâna oricui, procedeul încalecă parcul de vânătoare rezervat d-lui Ibrăileanu, care îşi revendică prioritatea opiniei şi intenţia manifestată acum câţiva ani de a o pune în practică. La dreptul vorbind, din lungile sale articole asupra celor-

lalte ediţii ale lui Eminescu, n'am reţinut decât două lucruri: faptul că, deşi datată 1884, ediţia Maiorescu a apărut la sfârşitul lui Decembrie 1883, şi că, deşi scrisă la 1879, poezia *Nu mă înţelegi* a fost publicată în *Albumul literar* al Societăţii studenţilor *Unirea* din 15 Martie 1886, nu 1879 cum se indica până acum. Cu toate că în ordinea cosmică, astfel de „descoperiri" au exact importanţa descoperii a 101 chibrituri într'o cutie în dauna alteia care conţine numai 99, m'am folosit, totuşi, de ele cum m'aşi folosi şi de altele de aceiaşi natură, oricât de infinitezimale, rectificând datele. Nu acelaş sentiment îl are însă şi d. Ibrăileanu despre „descoperirile" sale. Intre flueratul vardistului şi lătratul cânelui vagabond, domnia sa s'a ostenit ani de zile căutând „bibliografii, reviste, ziare din 1883 şi 1884 până ce, după migăloase cercetări, a descoperit că ediţia Maiorescu a fost dată publicului la 22 sau 23 Decembrie 1883" — şi nu în Ianuarie 1884. Tot aşa şi cu *Albumul studenţilor*; „l'am căutat, scrie d-sa, la toate bibliotecile publice din ţară, la tot felul de particulari, timp de doi ani, dar în zadar. In sfârşit, după o a treia încercare la biblioteca „V. A. Urechia" din Galaţi, s'a găsit, cu destulă strategie, misteriosul *Album*"... Dar, dacă data compunerii unei poezii poate avea o oarecare importanţă, faptul întârzierii cu câţiva ani a apariţiei ei nu are nici una. Nu aşa crede

şi d. Ibrăileanu: „data publicării acestei poezii, scrie d-sa cu fermitate, mă ajută să mă lămuresc, asupra a două probleme importante: siguranţa autocriticei lui Eminescu şi timpul când tinerimea devine eminesciană“. Căci nu trebue să uităm, că şi pentru d. Ibrăileanu, caşi pentru d. Caracostea, la orice pas ne sbatem în reţeaua implicată a unor „importante probleme“; fiecare virgulă, fiecare amănunt, cum e data publicării unei poezii, deschide „vaste orizonturi“ şi „importante probleme“. Faptul, de pildă, de a fi tipărit o poezie într'un *Album* studenţesc înseamnă intrarea lui Eminescu în conştiinţa „studenţimii“, după cum, de ar publica-o azi în foiletonul ziarului *Dreptatea*, ar însemna, probabil, intrarea lui în conştiinţa ţărănimii române. Important şi mai ales logic! Importanţa fiind însă şi ea o noţiune relativă, determinată de consideraţii pur psihologice, o admitem fără rezerve. Recunoaştem, aşa dar, că, însemnând ediţia Maiorescu cu „Decembre 1883“ în loc de Ianuarie 1884, sau datând *Albumul* cu 1886 şi nu cu 1879, am beneficiat integral de rodul ostenelelor de ani de zile ale criticului dela Iaşi. Recunoaştem, de asemeni, în altă ordine de idei, că timpul şi spaţiul nu sunt categorii ale sensibilităţii noastre ci forme. „D-sa, scrie cu importanţă d. Ibrăileanu, nu ştie ce sunt categoriile. Spaţiul şi timpul nu sunt categorii. Cum ar putea fi categorii?“ Foarte

drept: Kant a denumit categorii formele apriorice ale intelectului, lăsând denumirea de forme, timpului şi spaţiului, tiparele apriorice ale sensibilităţii... Vom aminti, totuşi, că această distincţie devine şovăitoare chiar la Kant; aşa, de pildă, în *Metaphysische Anfangsgrunde der Naturwissenschaft*, p. 139, Kant denumeşte spaţiul o „idee“ şi nu „formă“ ceiace face pe Höffding să conchidă: „Kant recunoaşte prin aceasta că separaţia tranşantă, pe care o stabilise între „formele intuiţiei“, „categorii“ şi „idei“ nu se poate susţine“. Urmaşii lui Kant anulează distincţia dintre categorii şi forme. Schopenhauer, de pildă, priveşte spaţiul şi timpul ca forme ale intelectului, punându-le alături de cauzalitate, care la Kant era o categorie; el renunţă la denumirea de categorii înlocuind-o cu „forme apriorice“... Neokantienii, ca filozoful Charles Renouvier (*Traité de logique générale*, I, p. 123), trec timpul şi spaţiul în tabloul categoriilor. Iată-mă-s cel puţin neokantian! In realitate, însă, expresia de „categorie“ şi-a lărgit astăzi sensul la orice formă preexistentă experienţei şi care o organizează, aşa că zelul caşi intransigenţa Kantiană a d-lui Ibrăileanu tradează mai de grabă o consultare ad-hoc a unui manual de filozofie, decât o aprofundare a chestiunii în evoluţia ei.

Din nefericire trebue să curmăm însă firul

acestor discuţiuni posibile şi oricum normale printr'o mărturisire bruscă. Scrise numai după o lectură sumară a articolului din *Viaţa românească* şi fără controlarea citaţiilor, consideraţiile de până acum nu privesc decât o dublă latură a chestiunii: constatarea, pe deoparte, a unei pasiuni, care, neputându-se realiza literar, devine prejudiciabilă autorului şi penibilă cititorului, iar, pe de alta, a hipertrofierii importanţei unor preocupări cu realităţi modeste. Lipsa talentului de expresie este însă regretabilă fără a fi şi capitală; sentimentul hipertrofic al propriilor „descoperiri" este de asemeni de înţeles, întrucât până la un punct stimulează o activitate altfel ingrată. Prin controlarea citaţiilor, consideraţiile de mai sus îşi pierd precăderea, căci, dacă talentul nu e obligator şi hipertrofia solitară e naturală, onestitatea profesională rămâne pururi obligatorie. Oricât l'ar fi făcut pasiunea să-şi exprime atât de elementar ura, nu ne-o puteam închipui în stare să precipite şi o adevărată descompunere morală. Simt o invincibilă repulsie pentru cuvintele violente sau chiar pregnante şi condeiul îmi şovăeşte de a-i califica pe nume fapta. Să mă indignez sau să-mi fie milă de acest om, care, ros de fobii morbide, lunecă atât de vertiginos în noaptea dezordinii morale? Căci, dincolo de lipsă de talent, dincolo de euforie, articolul său în întregime, nu e decât o plasă de inexactităţi

conjugate printr'o neonestitate sistematică. Fără alte comentarii, dar cu o spaimă reţinută, ca în faţa unei genuni, voi proceda la citate.

După dovada de a-i fi plagiat „ideile", ţinta articolului d-lui Ibrăileanu e să arate că am căzut şi mai jos, de e cu putinţă, plagiindu-l şi pe Scurtu, la a cărui devalorificare am contribuit totuşi. „Eu nu ştiu de la ce text a pornit d. Lovinescu", scrie anume d. Ibrăileanu, deşi ştie bine că am pornit de la ediţia Maiorescu, adică dela ediţia apărută din timpul vieţii poetului şi pusă sub privegherea celei mai mari autorităţi critice. „Fapt e însă că se ţine de Scurtu, pe care-l dispreţueşte grozav.. Iar Scurtu, care corectează mereu pe Eminescu după capul lui, a mai colectat tot felul de alterări de text din alte ediţii — unele „ameliorări", altele simple greşeli de tipar. D. Lovinescu copiază ediţia Scurtu, îşi împrumută falşificările de text, dar mai culege şi singur greşeli din alte ediţii şi — ca să fie complect — introduce şi falşificări proprii. Să vedem cum copiază d. Lovinescu ediţia Scurtu". — „Să vedem" zice domnia-sa; „să vedem", zicem şi noi până unde poate merge impostura.

„Eminescu imaginează pe fată spunând:

Singurică 'n *cămăruţă braţe albe eu întinz*

Dar d. Lovinescu pudic, ca şi Scurtu, pune „*cămăşuţă*".
In realitate, „cămăşuţă" nu e a lui Scurtu ci a lui T. Maiorescu.

*

Eminescu zice:

Noaptea stelelor, a lunei, a oglinzilor de *rîu*

Lui d. Lovinescu nu-i place, pentru că nu-i place nici lui Scurtu şi optează pentru Eminescu —Scurtu:

Noaptea stelelor, a lunei, a oglinzilor din *rîu*

Nu ştiu ce nu-i place lui Scurtu, dar *din rîu* este versiunea lui Maiorescu *ipsissimus!*

*

„Eminescu zice:

Ş'ale rîurilor ape ce sclipesc *fugind în ropot*

Nu-i place „lui" d. Lovinescu — şi „reproduce cât mai exact":

Ş'ale rîurilor ape ce clipesc fugind în ropot

Dar nu e original. Pe „clipesc" l'a luat din ediţia Şaraga, căci d. Lovinescu când nu mai găseşte în ediţia Scurtu cu ce să falşifice pe Eminescu, recurge unde poate".
Nu cunosc ediţia Şaraga, — „*clipesc*" e în ediţia Maiorescu.

*

„In *Singurătate* lui Scurtu nu i-a plăcut greşala de sintaxă din versurile:

Şi ascult cum învălişul
De la cărţi ei mi-l rod.

şi a pus:

Şi ascult cum învălişul
Cărţilor încet mi-l rod

iar d. Lovinescu a transcris pe Scurtu".
N'am transcris pe Scurtu ci pe Maiorescu.

*

„In *Despărţire* Eminescu spune:

Să cer *un semn, iubito, spre a nu te mai uita?*

dar d. Lovinescu ia bidineaua din mâna lui Scurtu şi îndreaptă pe Rafael:

Să-ţi *cer un semn, iubito, spre a nu te mai uita?*

Biata estetică! Eminescu spune delicat: „*Să* cer un semn", Scurtu+Lovinescu bagă degetele 'n suflet „*Să-ţi cer?*" Afară de asta „*să-ţi cer*" e şi cacofonic: „*ce*".
In realitate, nu e vorba nici de bidineaua lui Scurtu, nici de Scurtu+Lovinescu. „*Să-ţi cer*" este versiunea ediţiei Maiorescu.

*

„In loc de:

regi, oşteni şi învăţaţi

d. Lovinescu editează :

„regi, *oşteni şi* împăraţi

Această stupidă umplutură, această clasificare a ocupaţiilor omeneşti — e luată din Şaraga, căci d. Lovinescu e un adevăret *vacuum cleaner,* care adună gunoiul din toate ediţiile".

In realitate, *împăraţi* e textul ediţiei Maiorescu.

*

„In *scrisoarea IV,* d. Lovinescu copiază cu entuziasm ediţia Scurtu. La d. Lovinescu e :

...*după geamuri* se văd numa

acolo unde Eminescu spune frumos :

...*după geamuri* tremur' *numa*

In realitate, *„se văd"* e în ediţia Maiorescu.

*

„Eminescu spune *„Cupido, un paj şăgalnic"* nu *Cupidon* că la d. Lovinescu (după Scurtu)".

Nu după Scurtu ci după Maiorescu.

*

„Mai jos Eminescu spune :

Socotind cât aur poartă marea 'n negrele-i *corăbii*

D. Lovinescu corectează :

Socotind cât aur poartă marea 'n negrele *corăbii*

Probabil că d-lui Lovinescu i s'a părut acel *i* de prisos şi a ameliorat după Scurtu".

N'am ameliorat nimic; *negrele* e în ediţia Maiorescu.

*

„D. Lovinescu editează pe Scurtu :

Doar ceasornicul urmează lunga *timpului cărare*

Şi tot aşa mai jos schimbă versul :

Lună, tu, stăpân'a *mării, pe a lumei boltă luneci*

în :

Lună, tu, *stăpâna mării, etc.*

D. Lovinescu n'a văzut nuanţa, n'a înţeles că nu degeaba Eminescu încunjură pe *lunga* şi pe *„stăpâna."*

Nu e vorba de ce am înţeles eu sau nu: *lunga* şi *stăpâna* nu sunt din Scurtu ci din Maiorescu.

*

„Scurtu corectează versul :

Adevăr scăldat în mite

în :

Adevăr scăldat în minte

şi d. Lovinescu l-a corectat şi d-lui."

Nu l'a corectat nici Scurtu, nici „d-lui" ; *minte* e în Maiorescu. Şi tot aşa mai departe :

Pe când *codrul, dragul codru*
. . . .

Şi inelul scump îl *scoate de pe degetul* cel mic
. . . .

Ei trec în repejune prin rîuri fără punţi
. . . .

Şi sărut a tale mîne şi te 'ntreb *de poţi ierta*
. . . .

In orice om pe *lume îşi face încercarea*
. . . .

Privirea ta asupra mea să *plece*
. . . .

Să nu mai ştii *de mine, cum nu m'oiu* şti nici eu
. . . .

De treci codri *de aramă*
. . . .

In acea nemărginire ne 'nvelim, *uitâna cu totul*
. . . .

Setea liniştei eterne care-mi sună la *urechi...*
. . . .

Ameţit *de limbe moarte, etc.*
. . . .

Vechiul cântec mai pătrunde *cum în nopţi isvorul sare*
. . . .

Câte ţărmuri înflorite, ce palate, ce *cetăţi*
. . . .

I se deschide 'n minte tot sensul de *tablouri*
. . . .

etc. etc., pentru care sunt invocate umbra lui Scurtu sau ediţia Şaraga, pentru care sunt invectivat în felul stilistic cunoscut şi tratat de falşificator, reprezintă, în realitate, textul însuşi al ediţiei Maiorescu, după cum prea bine ştie d. Ibrăileanu, întrucât de câţiva ani nu are altă ocupaţie publică decât compararea celor trei-patru ediţii ale poetului. Şi pentru a încheia cu această enumerare de versuri a căror falşă raportare la Scurtu se deslănţue sistematic şi conştient, printr'un singur citat, în care „scurtomania" e rezultatul numai al unei interpretaţii critice de o natură specială, reproducem aceste rânduri :

„Ştiţi că Eminescu avea aripi? In fotografia de pe copertă nu e prevăzut cu aripi. Dar avea. In prefaţa *Poeziilor*, d. Lovinescu spune că „*Venere şi Madona* e cea dintâi bătae din aripi" a lui Eminescu. Am crezut, fireşte, că e una din acele figuri de stil, cu care d. Lovinescu îşi agrementează proza de vre-o treizeici de ani încoace. Dar şi în prefaţa *Povestirilor* d. Lovinescu vor-

beşte de aripile lui Eminescu. *Povestirile*, zice d-sa, sunt „foşnetul unor aripi care"... Atunci nu mai e figura dn stil, căci un scriitor aşa de mare ca d. Lovinescu nu poate fi atât de sărac în invenţie şi atât de lipsit dn simţul ridicolului, încât să repete aceeaşi figură de stil în două prefeţe ale operei aceluiaşi poet. Mai ales când nici figura nu e cine ştie ce lucru. De altfel, eu am şi găsit isvorul de unde d. Lovinescu a aflat amănuntul biografic — şi anatomic — că Eminescu avea aripi. E prefaţa (tot prefaţa!) lui Scurtu (...tot Scurtu!) de la poeziile lui Eminescu (tot poeziile lui Eminescu). Scurtu zice: „Intre anii 1870—1878 este vremea în care geniul îşi întinde aripele-i puternice". Pentru ce d. Lovinescu nu citează izvorul, de unde a luat informaţia despre aripele lui Eminescu?..."

Pe lângă rea credinţă, iată şi fineţa inteligenţei critice a viitorului editor al lui Eminescu!

In rezumat, din inextricabila vegetaţie de „erori" ce mi se atribuie cu o larmă indignată, importantă şi fanfaronă, nu-mi recunosc decât trei greşeli de tipar (*sdruncinate* în loc de *sdrumicate; astfel* în loc de *altfel; scutură* în loc de *scurseră)* — toate celelalte forme sunt înseşi formele adoptate de Maiorescu în ediţia apărută în timpul vieţii poetului. Că nici ediţia Maiorescu nu e fără greşeli, e de la sine înţeles; ea poate

fi amendată prin studiul atent al manuscriselor şi, într'o măsură mult mai mică, şi prin raportare la textul din *Convorbiri literare;* pentru îndreptarea unor evidente erori de tipar, sarcina mi-am luat-o chiar eu, în ceeace priveşte numai raportarea la *Convorbiri;* pentru iniţiative mai mari şi mai îndrăzneţe, am trecut-o pe seama altora cu mai mult răgaz decât mine şi pentru o ediţie cu alt caracter decât cea din *Bibliotecă.*

TABLA DE MATERIE

XXXII

XXXIII

XXXIV

